

Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Achter Jahrgang.

Preis 12 Mark.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1892.



Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's.

Von

Hermann Kretzschmar.

I.

Im 1. Jahrgang dieser Zeitschrift hat Georg Ellinger mit dem Aufsatz über »Händel's Admet und seine Quelle« ein Thema gestreift, das sehr wohl verdient, etwas näher ausgeführt zu werden, denn die Venetianische Oper, welcher jene Quelle Händel's, der Dichter Aureli, angehört, bildet in der Geschichte der Oper und des Theaters überhaupt einen äußerst wichtigen und fesselnden Abschnitt. Durch ihn wurde dem Musikdrama auf länger als ein Jahrhundert sein Weg gewiesen. Dichter und Musiker, Künstler und Laien, Fürsten und Bürger schritten diesen Weg hochbefriedigt mit dahin. Und doch war er in dem Grade falsch, daß wir die Geschichte dieser Venetianischen Oper als die Geschichte einer grotesken Geschmacksverirrung bezeichnen können. Als solche ist sie reich an Lehren, die von den späteren Zeiten hätten beherzigt werden können: sie läßt tief in das Wesen des Musikdramas hineinblicken und die Gefahren erkennen und die natürlichen Feinde, vor denen es sich zu hüten hat.

Gleichwohl ist die Venetianische Oper bisher nur in einigen statistischen Arbeiten behandelt worden, von denen die des Galvani[1] als die vollständigste unsrer Darstellung zu Grunde gelegt werden soll. Sie berücksichtigt auch die früheren Arbeiten kritisch.

Eine noch so geringe Kenntnis von der Venetianischen Oper würde Winterfeld vor dem in »Johannes Gabrieli« ausgesprochenen und seitdem immer wiederholten Urtheil bewahrt haben, welches dem Musikdrama der ersten Periode, der Florentiner Choroper, jede

[1] *I Teatri Musicali di Venezia nel secolo XVII. Memorie storiche e bibliografiche raccolte ed ordinate da Livio Niso Galvani. Mailand* 1878.

Berechtigung abspricht, mit der antiken Tragödie verglichen zu werden. Wohl übersahen die Hellenisten von Florenz in ihrem Eifer manche wichtige Voraussetzung. Aber ehrlich meinten sie es und um das italienische Theater ihrer Zeit machten sie sich wirklich verdient. Um das einzusehen, darf man allerdings den Rinuccini nicht mit dem Aeschylos und Sophokles vergleichen, sondern man muß seine Werke neben die bluttriefenden Tragödien und die unfläthigen Lustspiele stellen, die während des 16. Jahrhunderts in Italien geschrieben und aufgeführt wurden. J. L. Klein giebt in seiner »Geschichte des Dramas« ein genügendes Bild von dieser Art von Kunst. Ihr gegenüber wird in fast allen Prologen das junge Musikdrama mit Recht als Renaissance gerühmt; mit aus diesem Grunde wurde es der Liebling der vornehmen Welt. Die Zeit, in der es ziemlich ausschließlich an den fürstlichen Höfen gepflegt wurde, gleicht einer glücklichen Jugend. Es gedieh namentlich musikalisch wunderbar. Wenn Ambros im 4. Band seiner Musikgeschichte über diesen Punkt andrer Meinung ist, so läßt sich das nur damit erklären, daß er überhaupt zu wenige Werke aus der Florentiner Periode und daß er die entscheidenden gar nicht gesehen hat. Daß die Komponisten das ganze System der ersten Opern Peri's einer scharfen Kritik unterzogen, beweist eine Äußerung des Dom. Mazzocchi, der sich in der Vorrede zu seiner »*catena d'Adone*«[1] über die Langeweile des Recitativs (*il tedio del recitativo*) beklagt. Sie wurden bald Meister in der Kunst, die musikalischen Scenen großartig, reichgegliedert und doch einheitlich aufzubauen, Formen und Mittel wirkungsvoll zu mischen. Und welchen Aufschwung der dramatische Sologesang, insbesondere seit Monteverdi's »*Arianna*« und ihrem berühmten »*lamento*« genommen hatte, das zeigt am schlagendsten die neulich von Emil Vogel erwähnte »*Flora*« des M. A. Gagliano, namentlich in der Partie der »*Clori*«, die Jacopo Peri componirt hat. Der Anfang ihrer Auftrittsarie:



genügt, zu sehen, wie dieser Peri in 28 Jahren ein vollständig anderer geworden war, wie man die vagen vermeintlich griechischen Deklamationsregeln überwunden hatte.

[1] Gedruckt 1626 in Venedig bei Aless. Vincenti.
[2] Nach dem Exemplar der Bibliothek des *Liceo musicale* zu Bologna.

Auch an den dichterischen Fesseln, die das Musikdrama aus Respekt vor den antiken Mustern zu tragen hatte, wurde gerüttelt. Am muthwilligsten von der Schule Chiabrera's, die den Prunk, das Phantastische auf dem Theater nicht missen mochte und ohne innere Ziele ihre Wirkungen auf die Schaulust zu bauen suchte. Sie war ein Unkraut, das sich jedoch dem gegebnen Gerüst anpaßte. Eine wirkliche, ernstliche Opposition gegen dieses Gerüst selbst, gegen das dramatische Wesen der jungen Oper, kam, so lange die Florentiner Periode währte, nur von einer Seite: von der Kirche. Sie sah in dem antiken Götterwesen eine Bedrohung des christlichen Glaubens und suchte ihr vorzubeugen. Viele ihrer Vertreter haßten diese *antichi Drammi di Grecia in musica* und leisteten der auf den wirksamen Boden der Bühne gestellten Renaissance einen energischeren Widerstand als gewöhnlich angenommen wird. Als 1625 in Florenz Gagliano's »*St. Orsola*« aufgeführt wurde, beglückwünschte der geistliche Verfasser des dem Textbuch beigegebnen Argomento die Stadt, daß nun auch hier, in der Heimath der Oper, die »*vane favole de Gentili*« den »*vere azioni Christiane*« Platz machten. So weit kam es nicht. Die Kirche setzte allerdings ihr Oratorium durch und erreichte es auch, daß die Textbücher einer geistlichen Censur unterstellt und von den Dichtern — in der spätern, venetianischen Zeit ausnahmslos — mit der Erklärung versehen wurden, daß die Götternamen, die antiken Begriffe des »Fato«, »Destino« u. a. nichts als »*scherzi poetici*« seien. Aber eine Vernichtung der Renaissanceoper oder eine Umgestaltung gelang ihr nicht.

Von ganz anderen tiefgreifenden Folgen war dagegen das erste Zusammentreffen des Musikdramas mit dem Volk und dem Volksgeist begleitet. Es giebt Aesthetiker, welche die Meinung vertreten: das Beste sei für das Volk grade nur gut genug und die Probe für die Echtheit jeder Kunst bestehe darin, daß sie ohne Weiteres vom Volke erfaßt würde. Wenn dieser Satz richtig ist, so hat das Musikdrama seine Probe, als es im Jahre 1637 aus dem Schutze der Höfe heraus vor die gemischte Menge des Volks von Venedig trat, schlecht bestanden.

Denn von dieser Zeit ab wirft es alle wesentlichen Elemente der Renaissance ab und behält nur die äußerlichen Beziehungen zur antiken Tragödie bei. Auf der andern Seite zieht das Musikdrama nationale, lokale und moderne Einflüsse in Menge heran und wird fast vollständig ein Kind der Zeit und des Landes. Dieser Zug ist natürlich und gesund; er wiederholt sich ähnlich, stärker oder schwächer in Frankreich, auch in Deutschland bei der Einführung der Oper. Nur blieb in Venedig die Verschmelzung der disparaten

Elemente auf halbem Wege stehen, eine Folge des Darniederliegens dichterischer Begabung und litterarischer Bildung im Italien des 17. Jahrhunderts.

Wie die Florentiner entnahmen auch die Venetianer ihre Stoffe vorzugsweise der alten Mythologie und Geschichte — aber mit der Erweiterung, daß neben die Griechen die Römer als vollberechtigte Quellen gestellt wurden. Sie boten ein willkommnes realistisches Element und eine Gelegenheit, sich der altgewohnten und im Volk beliebten Staatsaktion mit ihren Schlachten, Schrecken und Festen zu nähern. Das Historische beginnt demnach alsbald das Mythologische zu verdrängen. Mit den Scipionen, Gracchen, Catonen, Cäsaren, Neronen zieht es zuerst ein, dann folgen hellenische Hülfszüge: Alexander der Große mit seinen Macedoniern und die Helden der Diadochenzeit. Das Wunderbare, das Lebenselement der Florentiner Oper, behält zunächst noch seine Bedeutung für Lösung und Schürzung der dramatischen Knoten mit bei und wird sogar in dem Kreis der es vertretenden Figuren verstärkt durch die Armiden und Alcinen des Tasso, die schon in einige Florentiner Opern hineinblickten, und durch eine Reihe frischer, neu erfundner Zaubergestalten, deren Heimath die Dichter auf Grund der erweiterten Geographiebegriffe gern nach dem äußersten Norden und Osten der Erdkugel verlegen.

Ob aber die Handlung in Dänemark spielt, oder in Syrien, ob der Träger Adone, Rinaldo oder Venceslao heißt — ob pastoral, tragisch, heroisch oder sonstwie genannt — alle diese Opern sind auf dem innersten Grund ihrer Phantasie und Empfindung aus modern italienischen Verhältnissen heraus entworfen. Daß die Dichter in ihrer Arglosigkeit in Anachronismen gerathen; dem Chiron Achill und Alcibiades zugleich als Schüler geben, Griechen mit Flinte und Pulver auf die Bühne bringen, kam auch in der französischen Oper vor, die Pariser Straßenprospekte für griechische Städte verwendete. Gegen solche Nachlässigkeiten trat auch bald Reaktion ein von Seiten gelehrterer Librettisten. Aber der tiefere Fehler war und blieb die völlige Unfähigkeit: antik, groß und sittlich zu denken. Auch die Maler der heiligen Geschichte im Cinquecento nehmen für die Familien der Erzväter Kostüme und landschaftliche Staffage aus ihrem eignen Gesichtskreise, wie heute auch Uhde thut. Aber sie machen doch aus dem Vater Joseph keinen Cavalier. Die venetianischen Operndichter dagegen behielten von den antiken Fabeln nur Aeußerlichkeiten: die Namen der Helden, den oberflächlichen Theil ihrer Geschicke und Thaten. Aber im Thun und Denken sind Götter, Helden und Menschen, die diese Dramen erfüllen, Italiener aus der Mitte des

zweiten Jahrtausend, und die politischen, sittlichen und gesellschaftlichen Zustände, welche den Hintergrund und Boden der Handlung bilden, sind direkt der italienischen Geschichte entnommen. Diese venetianischen Musikdramen geben alle Ausschnitte und treffende Miniaturbilder aus der Zeit, die Italien von den Kreuzzügen ab bis zum Ende der Renaissanceperiode durchlebt hat. Sie können als Ergänzung zum Studium dieser Geschichtsperiode dienen, und aus diesem Umstande erklärt sich die Wirkung mit, welche sie auf eine ganze Generation gebildeter Menschen geäußert haben, eine Wirkung, welche man schlechterdings nicht verstehen kann ohne Kenntnis des Zusammenhangs, welcher zwischen ihnen und der Geschichte des Volks bestand, für welches sie geschrieben wurden. Zu den Jasons und Achilles der Venetianischen Oper gaben Homer und Pindar die Namen her; die wirklichen Modelle lagen den Italienern des siebenzehnten Jahrhunderts leider noch in Fürsten vom Schlage der Borgias in praktischer und empfindlicher Nähe. In der Mehrzahl dieser Musikdramen sind Usurpatoren, gestürzte und verbannte Herrscher, Prätendenten und Kronenjäger aller Art die Hauptpersonen: Es wird um Erbfolge und Länderbesitz gestritten mit allen Mitteln der Gewalt und List: durch Staatsheirathen, durch Entführung und Vertauschung von Kindern, durch Meuchelmord. Der Kriegslärm feindlicher Parteien, die Verschwörungen und Revolten nehmen kein Ende: aus Nacht und Meer tauchen barbarische Horden auf und plündern und rauben. Es ist das Bild einer wilden abenteuerlichen Zeit, einer Zeit, welche trauriger Weise für das Italien, in welches Osmanen und Corsaren einfielen, für das Land, in welchem der Streit von Guelfen und Ghibellinen jedes Gemeinwesen in haßerfüllte, jetzt heimlich wühlende, im nächsten Augenblick losbrechende Parteien zerrissen hatte, — mehr als bloße Dichtung war.

Die Moral, welche in diesen Opern gilt, ist ebenfalls modern italienisch; sie ist ein Niederschlag des Machiavellismus, eine grenzenlose Verherrlichung der Intrigue und des alten Landesübels der Galanterie in ihren gröberen und feineren Spielarten. Wir begegnen in den Venetianischen Musikdramen allerdings guten Charakteren: Freunden und Dienern, welche sich durch Treue und Aufopferungsfähigkeit auszeichnen: edlen Frauen, welche beim Unglück des Gatten Seelengröße entfalten, Ehre und Leben einsetzen. Es ist aber bezeichnend, daß auch diese bessern Naturen ihre Ziele auf den krummen Wegen des Trugs und der Heuchelei verfolgen.

Auch in der Form ließ das Venetianische Musikdrama bald merken, daß die Volkskreise, die es jetzt anstatt der Höfe hüteten,

für das antike Muster kein Verständnis besaßen. Wie unserm heutigen Durchschnittspublikum die Opern Gluck's, so waren dem damaligen venetianischen die Musikdramen der Florentiner Schule zu einfach, zu langweilig. Sie wollten, was sie sonst im Theater gewohnt waren, auch hier: So viel als möglich Personen, wie in den Schulkomödien und in den Vorstellungen der Gewerke; sie wollten ferner möglichst reichen Wechsel der Scenen, Überraschung und Verblüffung wie in der Staatsaktion; sie wollten endlich auch ihre Witze und ab und zu eine Gelegenheit zum Lachen, wie sie das in der *commedia d'arte* fanden. Das waren Forderungen, denen selbst der große Shakespeare entgegenkommen mußte: warum also nicht die venetianischen Dichter! Zuerst schritten sie zu einer Vermehrung des Personals. Hier waren Excesse wie in Weise's »Zittauischem Theater« und andern Werken durch ökonomische Rücksichten verboten. Aber dreißig bis vierzig verschiedene Partien in einer Oper kommen gar nicht selten vor. Aus Personenverzeichnissen wie dem von L. Rossi's »*Il Palagio d'Atlante*«,[1] wo Signor B. Nicolini die beiden Rollen des Gigante und des Mandricando, Signor Loretto die Angelica und die Atlante, Signor Visconti die Pittura und die Marsifa übernahmen, kann man sehen, wie man sich in solchen Fällen half. Auch in der französischen Oper verfuhr man so: Als Lully's »*Thesée*« 1682 im Haag aufgeführt wurde, sang, wie Nuitter[2] erzählt, Mademoiselle Cantilly die Rollen der Medea und Minerva. Ähnlich war es in Hamburg. Die Dichter bildeten den verstärkten Personenapparat vorzugsweise durch Götter und Vertrauenspersonen. Während in der Florentiner Oper nur einzelne Götter auftraten, spielt in der ersten Zeit der Venetianischen oft der halbe Olymp mit. Die Götter dirigiren die Handlung offen und heimlich, lösen sie am Schluß durch ein Machtwort und haben viele wenig rühmliche Scenen unter einander. Zu den Vertrauenspersonen zählen in erster Linie die aus Terenz und Plautus bekannten Ammen und alten Diener, brave anhängliche Leute, welche über die jungen Helden wachen und ihnen in schwierigen oder fraglichen Angelegenheiten helfen. Ihre regelmäßige und wichtigste dramatische Funktion ist jedoch die: wichtige Familiengeheimnisse bis zum entscheidenden Augenblicke zu bewahren. Zuweilen verstehen sie sich auf Zauberei. Eine höhere Art dieser Vertrauenspersonen sind die *confidenti* und *damigelle*: Freunde und Freundinnen, Halbbrüder und Halbschwestern, Generäle, Schildträger, Capitäne, Kammerherrn, Ehrendamen und Zofen. Sie leiten

[1] Exemplar in der Bibliothek des »*Liceo musicale*« zu Bologna.

[2] *Nuitter et Thoinan, Les origines de l'opéra français. 1886. (S. 165.)*

die Verschwörungen, führen die Geschäfte und bilden Kopf und Arm der Hauptpersonen.

Diese Kategorie von Nebenpersonen steht immer noch in einem erkennbaren Zusammenhang mit der Handlung. Nun giebt es aber noch andere, welche lediglich einen unterhaltenden und zerstreuenden Zweck verfolgen. Am Eingang der hier in Rede stehenden Periode treffen wir in etlichen Opern, wiederholt namentlich in solchen, die am Hofe zu Wien aufgeführt wurden, den *musico regio*. Er erscheint bei Empfangs- und Festscenen im Prunksaal allein oder mit Kollegen, macht Vogelgezwitscher nach, singt in pikanten unerhörten Kunststückchen und verbündet sich mit dem Orchester zu einem regelrechten Koncert. Beliebter und viel häufiger als diese musikalischen Einlagen sind aber Episoden komischer Natur. Im Anfang besitzen sie noch etwas vom antiken Ursprung. Der Spaßmacher heißt schlechthin *satiro* und handelt als solcher, indem er eine eben beendete ernste oder traurige Scene parodirt. Auch ist ihm eine Ninfe zugesellt, mit welcher er scherzt. Die griechischen Namen, echte oder nachgemachte: Demos, Bloco, Gobo, Gerone, Egisto, Tacco etc. behält er auch im weitern Verlauf der Periode; in seinem Wesen aber ist er stark von der *commedia dell' arte*, der beim Volke äußerst beliebten Stegreifposse, die ja den Spaßmacher sogar in die Passion hineinbrachte, beeinflußt. Aus dem *satiro* wird der *servo ridicolo*: eine clownartige Figur. Er stottert immer, was zu Wortverdrehungen und allerhand Foppereien Anlaß giebt, er ist schlafsüchtig oder er hat ein andres körperliches Gebrechen. Aus der einen lustigen Person bildet sich im Laufe der Zeit eine ganze lustige Gesellschaft, die den halben Raum des Musikdramas für sich nimmt. Einzelne Dichter, Aureli z. B., lassen fast auf jede zur Handlung gehörige Scene eine komische Episode folgen: kaum haben die Herrschaften die Bühne verlassen, so erscheint das Dienervolk und führt eine Zwischenscene mit Späßen und Neckereien durch. Bis auf wenige Ausnahmen ist in diesen komischen Episoden der Witz und der Geist allerdings gering; an Aristophanes ist nicht zu denken, nicht einmal an die Hofnarrenlaune jener Zeit. Auch eigentliche komische Verwickelungen bieten sie nicht. Es sind in der Hauptsache Bilder aus dem venetianischen Volksleben, auf's Gerathewohl hingestellte Scenen aus der Welt der Philister, der Kleinbürger und des Gesindestands von Venedig. Dieser durch und durch moderne und lokale Charakter unterscheidet sie mit von der *opera comica, tragicomica* jener Periode. Diese, nach den Repertoirverhältnissen zu urtheilen, ziemlich beliebte Gattung hat eine entschieden Lucianisch-Offenbachische Tendenz: sie bringt die Träger berühmter

Namen des Alterthums in lächerliche Positionen: den tugendhaften Senocrates von lockern Frauen versucht, den alten würdigen Chiron hinter seinen gleichzeitigen (!) Schülern Achilles und Alcibiades, die ihn hänselnd durchgegangen sind, herrennend, Harpocrates und seine Philosophenschule der Schweiger als eine Gesellschaft von Tölpeln u. s. w. Im Gegensatz zu dieser *opera comica* sind die komischen Episoden durchaus harmlos. Sie wenden sich an ein Publikum, das über einen Menschen lacht, der sich für todt hält, weil er in's Wasser gefallen oder einen andern, der im tiefsten Baß erklärt, er habe eine Sopranstimme. Der Humor der »Fliegenden Blätter« lebt in ihnen: auch ihre Wortspiele sind durchschnittlich gutmüthig und auch wo sie ein ausgelasseneres Tempo ergreifen, frei von Malice. Ein entschiedner Vorzug ist ihre natürliche Lebendigkeit, durch welche sie das den Italienern jederzeit eigne realistische Talent abermals bekunden. Was Gutes in diesen Episoden keimte, das gedieh später in der *opera buffa* zur reichen Frucht. An dem unpassenden Platz, wie sie gestellt waren, mußten sie bei den Gebildeten Anstoß erregen und lange nachdem sie bereits ihren Gottsched gefunden, wollten italienische Schriftsteller in ihnen das Hauptgebrechen der Venetianischen Oper erblicken.

Doch aber lag das letztere tiefer und war mit der Grundtendenz der ganzen Gattung auf's engste verknüpft: mit der innigen Anlehnung der Venetianischen Operndichtung an das Leben und Sinnen ihrer Zeit. Die Dichter, welche in der Politik des Landes die Intrigue, im gesellschaftlichen Verkehre die Galanterie herrschen sahen, scheinen für andere Triebfedern des menschlichen Handelns allmählig das Verständnis zu verlieren. Die Mehrzahl der Venetianischen Musikdramen ist nichts andres als eine Darstellung von Liebeshändeln mit etwas Staatsaktion versetzt, und die Armuth in der Erfindung und Aufstellung oder nur der Erkenntnis von den in den Fabeln förmlich zu Tage liegenden höhern sittlichen Grundmotiven wirkt wahrhaft erstaunlich. Die kurze Inhaltsangabe einer Reihe in jener Periode bekannter und beliebter Opern, welche wir ohne weitere Ordnung herausgreifen, wird dieses Verhältnis am besten veranschaulichen:

1)[1] *Alceste*: Die Königin wird schon im ersten Akte von Ercole unter die Lebenden zurückgeführt. Sie trifft ihren Admet in dem Momente, als dieser die Megara, eine von Ercole und dem General Diocleo umworbne thebanische Prinzeß, die eben unter andern Ge-

[1] Dichtung von Donato Cupeda, für Wien komponirt von Draghi 1699.



fangenen in den Hof des Königs eingebracht worden ist und bei der officiellen Audienz in Ohnmacht fällt, in seinen Armen auffängt. Diese Sachlage mißverstehend, will Alceste aus Desperation wieder sterben — wird aber natürlich gerettet. 2)[1] *Ifide*: Ligdo, der König von Kreta, hat bei seiner Abreise in den Krieg vor Jahren befohlen, daß das zu erwartende Kind, wenn ein Mädchen, ausgesetzt werden soll. Die Mutter spielt aber einen frommen Betrug und läßt die kleine Ifide als Mann aufziehen. Die Handlung beginnt in dem Momente, wo der Vater den herangewachsenen Pseudojüngling mit einer politisch wichtigen Prinzeß Janthea verheirathen will. Erst in der letzten Scene des dritten Akts erfährt der Vater den Sachverhalt. 3)[2] *Amore in sogno*: Prinzeß Odiati, die Tochter des Moratorenkönigs und Prinz Zoriade, der Sohn eines mächtigen Fürsten am Mittelmeer, verlieben sich in einander, ohne daß Eins das Andere kennt, ohne nur von einander zu wissen: durch die Vermittelung freundlicher Genien des Traums. Odiati schlägt alle Partien aus, welche ihr der Vater zuweist, so daß dieser sich schließlich zu einem letzten Schritte entschließt und alle irgend nur erreichbaren heirathsfähigen Fürsten an seinen Hof entbietet. Unter ihnen erscheint natürlich auch Zoriade und Alles wird gut. 4)[3] *Le finezze dell' amicizia e dell' amore*: Tiberius Gracchus liebt die Cornelia Scipio. Diese weist ihn zurück, einmal weil sie vom Senat bereits für den Ptolemäus von Egypten bestimmt ist, hauptsächlich aber, weil sie ihn für einen Feind ihres Hauses hält. Als sich — unbegreiflicherweise erst im 3. Akte — herausstellt, daß Tiberius die Scipionen gegen die andern Tribunen vertreten hat, steht dem Bunde nichts mehr entgegen. 5)[4] *La Rosaura*: Alidoro und Leandro lieben die Rosaura bis zum Zweikampf und beide vergeblich. Denn Rosaura ist eine Art Amazone und eine so starke Männerfeindin, daß der Dichter das Drama ohne Resultat schließen und sich mit einem Ausblick auf die Zukunft trösten muß. 6)[5] *Artemisia*. Die Titelheldin, die Königin von Carien, liebt heimlich den Mörder ihres Gatten Mausoleo, den Meraspe, der unter falschem Namen als Gefangner an ihrem Hofe lebt. Meraspe wird von Artemia beansprucht, letztre von Ramio. Auf der andern Seite tritt aber auch an Artemisia ein Werber mit

[1] Dichtun gvon den Gebrüdern Piantanida, 1683 für Mailand, Komponist dieser und der nächstfolgenden: Draghi.

[2] Dichter: Minato, 1693 für Wien.

[3] Dichter nicht genannt, Wien 1699.

[4] Dichter: Graf O. Malvezzi, Wien 1689.

[5] Dichter: Minato, Komponist: Cavalli, Venedig 1656, 1663 in Mailand mit Musik von Rossi und geändertem Text.

Ansprüchen heran: ihr General Alindo. Dieser letztre, ein echter Schwerenöther, ist bereits mit Oronta, der Fürstin von Cypern, versprochen, welche nichts Gutes ahnend, an den Hof der Artemisia gekommen ist, aber incognito als alter Soldat verkleidet. Minato quält sich nun damit ab, die Erkennung der Oronta 3 Akte lang hinauszuschieben. Als sie endlich erfolgt, muß Alindo von Artemisia lassen und letztere wird für den Meraspe frei. An dem eigentlichen tragischen Motive der Sage, daß die von tiefer und echter Trauer erfüllte Königin sich in den Mörder ihres treugeliebten Gatten, in den Menschen verlieben muß, den sie von allen auf Erden am stärksten haßt — daran geht dieser Dichter achtlos vorbei. 7)[1] *Eritrea*: Eurymedon hat seine Braut, die Eritrea, verlassen und ist nach Fenicien der dortigen Königstochter Laodicea nachgereist. Eritrea hindert die Verbindung der beiden, indem sie ihm folgt und unter der Maske ihres Bruders Periander selbst um Laodicea wirbt. Der treulose Bräutigam wird am Schlusse wieder zu Gnaden aufgenommen. 8)[2] *Scipio nelle Spagne*: Scipio schenkt die schönste der gefangnen Sclavinnen, die Erifila, ihrem Bräutigam, dem Lucejo, demselben afrikanischen Häuptling, der ihm nach dem Leben getrachtet hat. Dieser Akt des Edelmuths verwandelt den Haß und die Rachsucht der Feinde in Bewunderung und Liebe. Unter den Segenswünschen der besiegten Stämme stößt der große Feldherr vom nächtlichen Strande. 9)[3] *Tiridate*: Radamisto tödtet seine Gattin Zenobia, um sie vor Schimpf durch den Feind zu retten, und wirft den Körper in den Fluß. Die vermeintlich Todte ist aber nur verwundet, wird durch einen Hirten gerettet, geheilt und an den Hof des Tiridates, eben jenes feindlichen Königs, gebracht, welcher sich sofort in die schöne Frau verliebt. Auf Tiridates aber macht Doriclea, die Königin der Parther, Ansprüche (sie agirt als Soldat verkleidet unter dem Namen Ismene) und als sie sich von der Treulosigkeit des ehemaligen Geliebten überzeugt, bereitet sie einen Giftmord gegen ihn vor. Dieses Attentat vereitelt der edle Radamisto, der ebenfalls in einer Verkleidung Eingang in die Gesellschaft gefunden. Tiridates, über diese Handlungsweise seines Feindes gerührt, vereinigt Radamisto und Zenobia wieder und kehrt zu seiner Doriclea zurück. 10)[4] *Lisimaco*: Berenice, die Tochter des Antigono, ist dem Ptolomeo zum Gatten bestimmt. Nach manchen Hindernissen durch verkleidete Rivalen,

[1] Dichter: G. Faustini, Komponist: Cavalli, Venedig 1652, 1669 in Mailand.
[2] Dichter: Minato; noch 1740 in Mailand mit Musik von L. Leo.
[3] Dichter: Bentivoglio, Komponist: Legrenzi, Venedig 1668.
[4] Dichter: Ivanovich, Komponist: Pagliardi, Venedig 1673.

durch Kriegserreignisse und Zufälle herbeigeführt — *strane peripetie di Marte, amor e fortuna*, sagt der Dichter in der Vorrede — kommt die Verbindung zu Stande. 11)[1] *Anacreonte Tiranno*: Oronte, Prinz von Cypern, wirbt um Rosiclea, die vermeintliche Tochter des Anassacro, des Lehrers des Tyrann Anacreonte. Im letzten Akte wird es durch einen nachgelassnen Brief des Anassacro klar, daß die Rosiclea Alba heißt und eine Schwester des Oronte ist. Infolgedessen wird sie für den Florimondo, den Fürsten von Korinth, den Oronte bisher bekämpft, frei. 12)[2] *La schiava fortunata:* Semiramis tauscht mit Nino, ihrem Sohn, der ihr zur Verwechselung ähnlich sieht, die Rollen. Sie begiebt sich in männlicher Kleidung in den Krieg, Nino fungirt zu Hause als Königin. Am Ende Doppelhochzeit: Semiramis heirathet den bekriegten und besiegten Rebell Creon, ihr Nino dessen Tochter Elvida, die unter dem Namen Isside die Rolle der *schiava fortunata* durchgeführt hat. 13)[3] *Germanico sul trono:* Arminio, den Alle für todt halten, wirkt im ganzen Stücke in Verkleidung mit. Sein Incognito ist der Kern der Handlung, welche sich in lauter Coquetterie- und Eifersuchtsscenen fortbewegt. Alle Frauen der Oper buhlen im politischen Interesse ihrer Gatten, ohne daß letztre das edle Motiv verstehen. 14)[4] *Iphide Greca*, wie Nr. 2, nur mit dem Unterschiede, daß eine Göttin zur Lösung des Konflikts herbeigezogen wird. 15)[5] *Scipione Africano*, wie Nr. 8, nur mit reicherer Personenbesetzung und komischen Episoden. 16)[6] *Mutio Scaevola*: Die Feindschaft des Scaevola gegen den Porsenna ist weniger eine politische als darin begründet, daß beide um Valeria, die Tochter des Konsul Publicola, werben. Der Dichter verwickelt noch einen zweiten römischen Märtyrer in die Handlung, den Oratio Cocle, der ebenfalls zum einfachen Liebhaber einer gewissen Elisa herabgesetzt wird. Mutio und Oratio sind nur die verführten Opfer eines Intriganten, des Kapitän Ismeno. Dieser muß mit dem Leben büßen. Jene erhalten von dem edlen Porsenna die Freiheit und die Frauen zurück. 17)[7] *Medea in Atene*: Drei Prinzen, Teseo, Medo und Androgeo sind in die Ippolita verliebt. Den Androgeo reklamirt Medea. Teseo wird erst im letzten Akte erkannt. 18)[8] *Perseo*: Der Titelheld liebt

---

[1] Dichter: Bussani, Komponist: Sartorio, Venedig 1673.
[2] Dichter: Moniglia, Musik von Cesti und P. Ziani, Venedig 1678.
[3] Dichter. Corradi, Komponist: Legrenzi; Venedig 1676.
[4] Dichter: Minato, Musik von Partenio, Freschi, Sartorio, Venedig 1671.
[5] Dichter: Minato, Musik von Cavalli und Viviani; Venedig 1678.
[6] Dichter: Minato, Komponist: Cavalli; Venedig 1665.
[7] Dichter: Aureli, Komponist: Zanettini; Venedig 1678.
[8] Dichter: Aureli, Komponist: Mattioli; Venedig 1665.

Andromeda und hat in Sisifo, dem Prinzen von Korinth, einen Nebenbuhler. Die verlassene Braut des letztern, Merope, ist dem Treulosen gefolgt und vereitelt, als Bauer verkleidet, seine Werbungsversuche. 19)[1] *Seleuco*: Der alte König von Syrien, Seleuco, hat der Stratonica seine Hand angetragen. Antioco, des Königs Sohn, liebt diese und wird wieder geliebt, um aber dem Vater nicht entgegenzutreten, bekämpft er seine Leidenschaft, erkrankt jedoch. Als der Vater die Sachlage erkannt hat, tritt er die Braut dem Sohne ab. Eine Reihe kleinere Liebschaften umgeben die Hauptgruppe. 20)[2] *Il trionfo della continenza.* Der Held des Stückes ist der stoische Philosoph Senocrate, eine Reihe schöner Frauen versucht seine Standhaftigkeit. 21)[3] *Il tiranno humiliato overo il Meraspe:* Polibo, der König von Theben, leitet, als gemeiner Araber verkleidet, die Intriguen, welche die Wiederherstellung seiner Herrschaft herbeiführen. 22)[4] *Vespasiano:* Domitiano, ein Sohn des Vespasiano, besiegt den Vitellio, der den Vater vom Throne getrieben und die Mutter geraubt hat. Dem braven Sohne ist ein lockerer Bruder gegenübergestellt, welcher mit einem General um eine Sklavin rivalisirt. 23)[5] *Arsinoe*: Arsinoe verliebt sich in ihren General Pelope, der unter dem falschen Namen Ormondo in ihrer Nähe lebt. Eine Prinzeß Dorisbe sucht das Verhältnis zu kreuzen, indem sie mit Hülfe anderer Liebhaber eine Verschwörung anstiftet. Sie wird begnadigt. 24)[6] *Ercole sul Termodonte.* Hercules stirbt durch das Nessusgewand, wird aber durch einen Araber in's Leben zurückgebracht. Ilo, der Sohn des Hercules, und Dejanira benutzen zu ihren Intriguen verschiedene Verkleidungen. 25)[7] *Amor e Dover:* Drei Fürsten: Rinaldo, ein Deutscher, Gernando »*per natura feroce poscia furioso*«, und der König Godofredo werben um Matilda, die aus der Geschichte bekannte Gegnerin Kaiser Heinrich IV. Godofredo erhält die Hand der Prinzeß. 26)[8] *Ciro*: Ciro wird als Bauernsohn aufgezogen, ein Bauernkind nimmt seinen Platz ein: Eine Prinzeß Elmera, als Mann verkleidet, verhindert lange die Entdeckung des Irrthums. 27)[9] *La Dori*: Tochter des Archelao, die Gattin des Königs von Persien, muß als Sklavin am Hofe der Feinde leben.

[1] Dichter: Minato, Komponist: Sartorio; Venedig 1668.
[2] Dichter: Corradi, Komponist: Algisi; Venedig 1691.
[3] Dichter: Faustini, Komponist: Pallavicini; Venedig 1667.
[4] Dichter: Corradi, Komponist: Pallavicini, Venedig 1678.
[5] Dichter: Castoreo, Komponist: Franceschini, Venedig 1678.
[6] Dichter: Bassiani, Komponist: Sartorio, Venedig 1678.
[7] Dichter: David, Komponist: Polarolo; Venedig 1667.
[8] Dichter: Sorrentino, Komponist: Cavalli; Venedig 1665.
[9] Dichter: Apollonij, Komponist: Cesti; Venedig 1671.

Ihr Gatte befreit sie, indem er unter dem Namen Alinda, als Frau verkleidet, sich Zutritt verschafft. 28)[1] *Eliogabalo*. Den Inhalt bilden die Unthaten und Schicksale des Eliogabalo. Wie eine gute und böse Fee streiten die tugendhafte Flavia und die leichtsinnige Flora um den jungen Kaiser. Mit der Hochzeit der Flavia und Eliogabal's endigt die Oper. 29)[2] *Antigona delusa*: Admeto ist — bevor er Alceste kennen gelernt hat — mit der trojanischen Prinzeß Antigona verlobt und zwar per procura seines Bruders Trasimedes. Letzterer verliebt sich aber selbst in die Braut und bringt dem Admeto das Bild einer anderen. Dadurch wird es ermöglicht, daß Antigona am Hofe des Admeto (als Hirtin verkleidet) weilt, ohne erkannt zu werden. Eine andere Prinzeß in Mannskleidern. 30)[3] *Bias*: Bias und der Fürst Ormicio (in Weiberkleidern incognito) werben um die Prinzessin Tiridea. Bias resignirt. 31)[4] *La Statira*: Alessandro, welcher die Campaspe liebt, überlässt diese seinem Freunde Apelle und nimmt dafür die Statira, auf welche der persische General Oronte Rechte hat. Der Letztere, welcher das Stück in Verkleidung durchmacht, und ein macedonischer General Demetrio gehen leer aus. 32)[5] Eine zweite *Statira*: Der Fürst Cloridaspe und Statira, als heimlich Verlobte, vertrauen ihr Geheimnis der Gesellschafterin der Prinzeß. Aber diese Gesellschafterin, Ermosilla mit Namen, ist in Wirklichkeit der egyptische Prinz Usmano, der von Liebe zu Statira entbrannt, mittelst Verkleidung sich in die Nähe seines Ideals und auf den wichtigen Vertrauensposten der Gesellschafterin und Kammerdame zu bringen gewußt hat. Ein anderes Kammermädchen der Statira, die Floralba, ist in den Cloridaspe verliebt. Als sich herausstellt, daß dieser ihr Bruder ist, wird zur rechten Zeit auch Ermosilla erkannt: Floralba und Usmano bilden ein zweites glückliches Brautpaar. 33)[6] *Sulpitia*: Der Römer Lentulo ist dem König Hierone von Sicilien zum Verwechseln ähnlich. Die Umstände fügen es, daß als Hierone im Kriege fällt, Lentulo seine Stelle vollständig einnehmen muß. Die Verwickelungen nun, welche sich aus diesem frommen Betruge für sein Verhältnis zur Frau des Hierone und zur Sulpitia, seiner eigenen Gattin, ergeben, bilden den Inhalt des Stückes. 34)[7] *Leonidas in Tegea*: Leonidas bringt die Zeit seiner Verbannung unter falschem Namen

[1] Dichter: Aureli, Komponist: Boretti; Venedig 1678.
[2] Dichter: Aureli, Komponist: P. Ziani; Venedig 1660.
[3] Dichter: Minato, Komponist: Draghi; Wien 1682.
[4] Dichter und Komponist nicht genannt: Rom, Teatro di Torre 1690.
[5] Dichter: Busenello, Komponist: Cavalli; Venedig 1655.
[6] Dichter ungenannt, Komponist: Draghi; Wien 1697.
[7] Dichter Minato: Komponist: Draghi; Wien 1670.

in Tegea zu. Seine Gattin Almira, welche ihm freiwillig und ebenfalls incognito ins Exil gefolgt ist, wird von dem Tyrann von Tegea, Namens Tinacre, belästigt. Jede dritte Scene wiederholt dieser alte Lüstling dieselben Verführungsversuche und jedes mal wehrt sich Almira mit Gift und Dolch dagegen, jedesmal erscheint im kritischen Moment Leonidas und jedes mal wird er von der schonungsvollen Gattin mit der Erklärung beschwichtigt: »Es war nur ein Spaß.« Gleichzeitig mit den Eltern, aber ohne daß beide Theile von einander wissen, weilt auch der Sohn des Leonidas, Cleomene, in Tegea. Diesem sauberen Früchtchen ist die verlassene Braut Esteria, die Fürstentochter von Böotien, als Schäfer verkleidet, nachgefolgt, um neuen Abenteuern entgegenzutreten. 35)[1] *Orfeo*: Von der Sage und dem Drama des Rinuccini weicht diese Gestaltung durch Einreihung neuer Liebesverhältnisse ab, die das Einverständnis von Orfeo und Euridice wesentlich stören müssen. Orfeo hat in seiner Eifersucht bereits einen Banditen gedungen, der die Gattin beseitigen soll, als diese — ziemlich spät in der Handlung — durch den Biß der Schlange eines legitimeren Todes stirbt. 36)[2] *L'Orimonte*: Die Königin von Assyrien hat ihre neugeborene Tochter (Issandra) aussetzen lassen und ein Findelkind männlichen Geschlechts untergeschoben. Dieser Knabe, Orimonte, wird zur rechten Zeit als ein ebenbürtiger Prinz, als Sohn des Königs von Medien, erkannt und heirathet die wiedergefundene Issandra. Die Verwickelungen sind dadurch geschärft, daß Issandra's eigener Bruder Ernesto um sie wirbt, zugleich lebt sie als Mann verkleidet; Korsaren rauben etc. 37)[3] *L'Ormindo*: Erisbe, die blühende Gattin des alten Königs Hadrieno, liebt zwei jüngere Prinzen, den Amida und den Ormindo; Amida entreißt sich noch zur rechten Zeit den sündigen Fesseln und kehrt, durch die Hülfe einer Zauberin zur Erkenntnis gebracht, in die Arme seiner verlassenen Braut zurück, die ihm in der Maske eines egyptischen Soldaten auch in der Periode seiner Verirrung nahe gewesen, Ormindo dagegen wird entpuppt und mit der königlichen Buhlerin zugleich zum Tode verurtheilt. Da stellt sich aber noch im letzten Augenblicke, durch Benutzung eines bisher unbeachtet gebliebenen Talisman, heraus, daß Ormindo ein Sohn des alten Hadrieno ist. Der König verzeiht nicht bloß großmüthig, sondern schenkt auch dem tapferen Sohne Krone und Weib. 38)[4] *La virtù de' strali d'amore*:

---

[1] Dichter: Aurelli, Komponist: Sartorio; Venedig 1672.
[2] Dichter: Minato, Komponist: Cavalli; Venedig 1650.
[3] Dichter: Faustini, Komponist: Cavalli; Venedig 1647.
[4] Dichter: Faustini, Komponist: Cavalli; Venedig 1640.

Zwei Fürsten, Pahante und Meonte, lieben die Königstochter von Cypern, Clebia. Die für Meonte günstige Lösung wird durch eine Menge Verkleidungen und Zaubereien verwickelt.

Diese Stücke gehören alle der Periode von 1640—1700 an und rühren zum größten Theil von den berühmtesten und beliebtesten Textdichtern jener Zeit her. Wir hätten die Reihe unendlich verlängern, wir hätten die einzelnen Inhaltsangaben darnach sortiren können, ob sie sich auf eine tragische oder komische Oper oder eine andere jener vielen Gattungen des Musikdramas beziehen, die man eifrig und spitzfindig von einander unterschied. Allacci kennt in seiner Drammaturgia[1] gegen 20 verschiedene Sorten Opern. Das Resultat würde dasselbe bleiben. In zwei Punkten gleichen sich die Dichter in allen Arten von Musikdramen der venetianischen Periode vollständig. Sie sind erstens auffällig arm an höheren Ideen und zweitens arbeiten sie alle mit denselben abenteuerlichen Mitteln der dramatischen Entwicklung. Was liegen in jenen Fabeln oft für schöne dramatische Aufgaben vor, tiefe Fragen der Seelen- und Charakterkunde, tragische Fälle, die das unsichere Loos aller Menschheit erschütternd predigen! Aber damit machen diese Dichter nicht Ernst, sie gehen den großen Ideen und Problemen aus dem Wege und jagen, ähnlich wie in neuer Zeit Scribe, der Abwechslung, den Zwischenfällen und den Anekdoten nach. Unruhe, Überraschung, bezeichnet den Aufbau dieser Dramen, fortwährend neue Scenen; 20 im Akte keine Seltenheit! Fast nur in der Vorrede der Textbücher kommt der eigenthümliche geschichtliche Inhalt der Fabeln zur Geltung. Da legen die Dichter ihren Plan dar und den ersten Theil dieses Plans bilden die »*fatti storici*«. Sie erzählen diese fatti storici ausführlich und mit gelehrter Quellenangabe: Herodot, Livius, Tacitus, Ovid, Virgil, Aristoteles, Appollodor, Dionys von Halicarnassus sind als Gewährsmänner sehr beliebt. Im Drama selbst bleibt aber von den »*fatti storici*« sehr wenig übrig. Ein jeder Held wird zum Galan und das Hauptgewicht liegt auf dem zweiten Theil des dramatischen Plans, für den die Vorreden den terminus technicus haben: »*accidenti verissimi*«. Diese accidenti verissimi, zu deutsch die freie Erfindung, läuft immer wieder auf die Erfindung von Liebesintriguen hinaus. Nur wenige Dichter machen hierin eine Ausnahme. Ein solcher ist Roberti, der in der Vorrede zu seiner »Rosimonda« (1696) gegen den »Amore« Front gemacht zu Gunsten von »l'ira« mit Verweis auf die »Elektra« des Sophocles, die »Medea« des Euricipides und Seneca etc. Diese Einseitigkeit lag im Charakter des

[1] Rom 1666.

Volks und bis zu einem gewissen Grade in dem der Zeit.. Busenello, einer der bedeutendsten, jedenfalls der beste unter den Venetianischen Dichtern, macht[1] den Guarino und seinen »*Pastor fido*« dafür verantwortlich, daß die Liebe oder vielmehr ihr Zerrbild, die Liebelei, den Mittelpunkt und die ausschliesslich treibende Kraft in den Handlungen der Opern wurde.[2] Guarino ist aber nicht viel schuldiger als der Boccaccio und die ganze Gesellschaft des Cinquecento. Und die verliebten Schäfer des Guarino läßt man sich gefallen. Wenn aber die Alexander und Alcibiades, die Heracles und alle die bekannten Gestalten der Kraft und That nur von der erotischen Seite betrachtet werden, so ist das ein Zeichen seelischer Verarmung der Dichtkunst und der Kreise, aus denen sie hervorging und für die sie bestimmt war. Ebenso unbedeutend wie die Ziele dieser Dramen war die Kunst dieser Dramatiker. Dies tritt namentlich bei Stücken hervor, wo sie spanischen (Calderon) und französischen (Corneille) Mustern nacharbeiten. Der ganze Aufwand von Geist, den sie bei ihren Libretti machten, war kaum höher als ihn eine Karte, ein Schach oder sonst ein Unterhaltungsspiel verlangt. Er läßt sich auf die Formel ziehen: 2, 4 oder 6 Liebhaber gegen 1, 3 oder 5 Prinzessinnen, einer geht leer aus. Verwickelungen in dieser einfachen mathematischen Aufgabe entstehen dadurch, daß Dame B, welche vom Prinzen A geliebt wird, ihre Neigung dem General C schenkt, der wieder sein Auge auf die Fürstin D geworfen hat. Sie entstehen ferner dadurch, daß etliche Liebhaber caramboliren, daß die Frauen ihre Gefühle zwischen mehreren Bewerbern theilen, in ihren Neigungen schwanken; dadurch, daß die Interessen des Herzens mit denen der Politik kämpfen, daß Verbindungen, welche mit Eifer und Leidenschaft gesucht werden, plötzlich auf ungekannte Verwandtschaftsverhältnisse stoßen; endlich dadurch, daß eine Reihe von Personen im Stück nicht diejenigen sind, für welche sie sich ausgeben und für welche sie von den Mitbetheiligten, oft auch von den Zuschauern, gehalten werden. Namentlich dieses letzte Motiv hat in der venetianischen Oper eine ungeheure Bedeutung. Die Mehrzahl, die ganz überwiegende Mehrzahl der Stücke ist nur dadurch möglich, daß Männer ihre Frauen, Eltern ihre Kinder, Brüder ihre Schwestern nicht erkennen. Es sind überwiegend Verkleidungsstücke.

Der Italiener liebt noch heute, mehr als jeder andere Europäer, das Vermummen und Maskiren. Es ist eine Gewohnheit, die bei ihm

---

[1] In der Vorrede zu »*Gli amori d'Apollo e di Dafne*«.

[2] M. Noris nennt in der Vorrede zu seiner »*la finta pazzia d'Ulysse*« *(1696)* als »*stromento e materia*« seiner Dramen »*l'affetto e la gelosia*«.

mit der Landessitte aufs Engste verwachsen ist und in der ein altes Stück der Landesgeschichte fortlebt, die Zeit, wo Menschen- und Mädchenraub nichts Seltenes waren. Aus P. Aretino's »*Ragionamenti*« wissen wir, daß es noch im 15. und 16. Jahrhundert hie und da in Italien zum Freiersbrauch gehörte, Braut und Bräutigam durch Vermummung und Entführung zusammenzubringen. Es lag nahe, daß sich das Lustspiel schon frühzeitig dieses Verkleidungsmotivs bemächtigte. In die Oper drang es bereits in der Florentiner Periode ein; meines Wissens zuerst in der »*Erminia*« des Michel Angelo Rossi (Rom 1625).[1] Wenn es sich hier nun so ungeheuer ausbreitete, so lag das an dem Kastratensystem. Kastraten, d. h. Männer, welche durch einen künstlichen Eingriff in die Natur ihre Knabenstimme behalten und weiter bilden, gab es lange vor der Oper. Wann sie in diese eingeführt wurden, ist nicht ganz klar nachzuweisen. Die erste Partie, welche ohne Zweifel als Kastratenpartie sicher steht, ist die Titelrolle von Stefano Landi's »*Alesio*« (gedruckt: Rom 1634).[2]

Nichts war natürlicher, als daß die Einrichtung, daß erwachsene Männer Sopran und Alt sangen und der hieraus hervorgehende Umstand, daß man die Geschlechter nicht ohne Weiteres an der Stimme erkennen konnte, den Operndichtern Verwechselungen dieser Art und eine starke Ausnutzung des beliebten Verkleidungsmotivs nahe legte.

Bei allen ihren Gebrechen: den abenteuerlichen und ungeheuerlichen Voraussetzungen, auf welchen sich die Handlung aufbaut, dem einförmigen Grundplan, der gewaltsamen und willkürlichen Lösung, dem Mangel an dramatischer Logik — haben diese Venetianischen Opern, als Theaterdichtungen betrachtet, doch einen großen Vorzug: Sie sind reich an Überraschungen, an aufregenden, kritischen und auch wieder an rührenden und lieblichen Scenen — mit einem Wort an Effekt! Diese Dichter verstehen es, den Zuschauer in Athem zu erhalten, sie reizen nicht blos das Auge und den Geist mit Äußerlichkeiten und modischem Leben, sie machen es auch, daß das Herz wie im Fieber schlägt und die Seele zittert. Voran stehen hier die zahlreichen Auftritte, bei welchen es sich um Tod und Leben handelt: Kampfesscenen, in denen der tollkühne Held Hunderten von Gegnern, einer lanzenstarrenden Schaar entgegentritt, wie dies am Eingang der Akte oft vorkommt, Scenen des Über-

---

[1] Exemplar auf der Bibliothek der *Academia di S. Cecilia* in Rom.
[2] Exemplar an der vorhin erwähnten Stelle.

falls, Schiffbrüche, Zwiegespräche, welche harmlos beginnen und mit einem tückischen Hinterhalt oder einem Mordversuch enden. In dieser Opernwelt sind allerdings die Gemüther außerordentlich hitzig und schnell zu jedem Äußersten bereit, die Menschenleben gelten wenig und Gift und Dolch treten unversehens in Aktion — aber, motivirt oder nicht, für den Augenblick packen diese hochnothpeinlichen Effekte doch. Den Auftritten dieser geschilderten Art schließen sich die Beschwörungsscenen an, bei welchen in der Regel der Drachenwagen erscheint, ferner die Scenen, wo Geister von Verstorbnen und Schatten *(ombre)* citirt werden, wo Sterndeuter ihren unheimlichen Hocuspocus treiben — Scenen von einer noch heute schauerlichen Kraft, die gewiß in einer Zeit, wo der Aberglaube noch volle lebendige Macht besaß, doppelt wirkten. Sie stehen auch in der Regel im Mittel- und Wendepunkt der Opern. Das freundlich-phantastische Element ist durch Traumscenen vertreten, in welchen Züge von Genien vorüberschweben, dem Unglücklichen Trost und helle Zukunftsbilder bringend, durch Scenen, in welchen Liebende, im Schlafe sprechend, süße Geheimnisse verrathen; das rührende Element namentlich durch Abschiedsscenen zwischen Mann und Frau, deren herzlich einfacher Ton uns den wohlthuenden Beweis bringt, daß Familienglück und reines Liebesgefühl in der galanten Zeit doch nicht erloschen waren.

Diese Elemente lassen es uns verstehen, daß die Opernbücher auch losgelöst von Scene und Musik geschätzt, verkauft, gelesen und in immer neuen Auflagen gedruckt wurden. Als diejenigen Dichter, welche in der Periode von 1640—1700 die beliebtesten waren, nennen wir: Strozzi, Persiani, Faustini, Sbarra, Bonarelli, Minato, Aureli, Apollonij, Ivanovich, Moniglia, Cicognini, Berni, Bontempo, Bissari, Noris, Bassani, Corradi, Morelli, Ciallis, Cupeda. Der Mehrzahl nach stammen sie aus Venedig und den oberitalischen Städten. Bei weitem am meisten tritt unter ihnen Nicolo Minato aus Bergamo hervor. Minato, der den größten Theil seiner Manneszeit in Wien als Kais. Hofdichter verbrachte, ist das Haupt unter den Librettisten der Venetianischen Oper; die Hälfte aller aufgeführten Opern ist von ihm gedichtet und er vertritt den durchschnittlichen Typus dieser Gattung am besten, zwischen ihren guten und ihren schlechten Seiten eine kluge Mitte haltend. Eine zähe unverwüstlich frische Arbeitskraft, die bei den Ausläufern des Chiabrera einsetzte und immer noch aushielt, als schon die Führer einer neuen Periode: Zeno und Stampiglia am Werke waren! Minato verstand ganz ausgezeichnet sich nach dem Geschmack des Ortes zu richten, für welchen er seine Stücke schrieb. Daher kommt ihre Verschiedenheit, darauf beruhte

ein Theil seiner Beliebtheit, die er sich allerdings auch durch seine Erfindungsgabe für originelle Episoden, namentlich solche launigen Charakters verdiente. Cicognini, welchem Arteaga eine Haupstellung unter den venetianischen Operndichtern zuweist, hat eine solche niemals besessen. Sein Name ist nur um des »*Giasone*« willen vielgenannt, welcher durch die Musik Cavalli's einen Weltruf erlangte. Er gehört zu der niedern Gruppe der venetianischen Poeten: das Einzige, was ihn daraus hervorragen läßt, sind eine Reihe von guten Anspielungen und gebildetern Witzen, die sich in den komischen Scenen seiner Opern finden, und die Unverschämtheit, mit der er oft die leidenschaftlichen Situationen persiflirt. Er ist der H. Heine der Venetianischen Oper. Die populärsten Dichter nach Minato waren Aureli, der aber zugleich auch der gehaltloseste ist, und M. Noris.

Der Weg vom Rinuccini zum Minato ist nicht in einem Sprung zurückgelegt worden. Der Florentiner Hellenismus wich dem venetianischen Geschmack nur Schritt für Schritt. Ferrari, der erste Dichter der Periode, den sie als solchen sehr feierten, in zahlreichen Sonetten besangen und durch Neudruck seiner Werke ehrten, schlug allerdings die neue Richtung energisch ein. Er ist der Vater der lustigen Person, die in die Florentiner Oper nur ganz verschämt hineinlugt, z. B. in dem vorhergenannten »*San Alesio*«, und greift gleich nach dem Verkleidungsmotiv. Aber seine Dichtungen zeigen noch einen kräftigen Zusammenhang mit der Antike: nicht bloß in formellen Elementen, sondern namentlich in ihrer dramatischen Tendenz. Er ist ein ungeschickter Dichter, der die Scenen neben einander stellt, statt sie auseinander zu entwickeln: aber er ist ein loyaler Dichter mit ernsten Zwecken. In seiner »*Andromeda*« hat er den Kernpunkt der Fabel: die entsetzliche prometheische Situation der Heldin, die, das Ungeheuer erwartend, am Felsen angeschmiedet ist, nicht bloß kräftig anschaulich, sondern auch mit Innigkeit vorgeführt. Wie schön und menschlich richtig ist das gedacht, daß sich Andromeda in ihrer verzweifelten Lage ihrer Eltern erinnert. In seiner »*Armida*«, die er auch selbst komponirt hat, behandelt Ferrari die Liebe zweier Menschen, welche das Unglück, das aus ihrer Neigung entspringen muß, vor Augen sehen und ihrer Leidenschaft doch nicht Herr werden können, in einer Weise, welche über die Intriguenmanier, in welcher Minato und Genossen Liebesthemen durchführen, hoch erhaben ist. Auch Faustini steht noch merklich unter florentinisch-griechischem Einfluß: reichlich das Institut der Boten benutzend und alle wichtigen Momente der Handlung mit ernsten Betrachtungen begleitend. Der bedeutendste Vertreter der kleinen

Dichterpartei, welche sich über den venetianischen Geschmack stellt, ist Francesco Busenello, ein vornehmer Venetianer von gelehrter Bildung, der in seinen Mußestunden (er betont dies ausdrücklich) 5 Libretti verfaßte, »*gli amori d'Apollo e di Dafne*«, »*la Didone*«, »*l'incoronazione di Poppea*«, »*la prosperità infelice di Giulio Cesare*«, »*la Statira*«. Das dritte dieser Textbücher hat Monteverdi, die anderen Cavalli komponirt. Die Musik dieser berühmten Meister ist die bedeutendste Auszeichnung, welche diesen hervorragenden Dichtungen geworden ist; im Repertoir haben die Opern nur einen bescheidenen Platz behaupten können. Busenello führt die Handlung etwas phlegmatisch, aber er ist in den Monologen, die er sehr liebt, und in den ruhigen stillstehenden Scenen hinreißend durch den feurigen Gefühlserguß und durch Gedankenreichthum. Namentlich seine Liebesscenen in »*la Statira*« und »*l'incoronazione di Poppea*« sind eines Shakespeare würdig, mit dem er überhaupt vieles in Quellen und Technik gemeinsam hat. In der scenischen Erfindung ist er gleichfalls bedeutend; für manches Motiv neuerer Dichtungen, welches sich uns als eigenthümlich eingeprägt hat, finden wir in Busenello überraschender Weise ein altes Vorbild. So kommt in »*la prosperità infelice*« eine Scene zwischen dem Astrologo und Cesare vor, die der im Wallenstein zwischen dem Feldherrn und seinem Seni ganz ähnlich ist. In derselben Oper ist Cleopatra, ein langes Lied singend, in die Betrachtung von Cäsar's Bild versunken, als mit einem Male das lebende Original vor ihr steht. Die possenmäßige Komik der Venetianer verachtet Busenello, hat aber doch hübsche, drollige Scenen. Eine der anheimelndsten ist die in der »*Didone*«, wo der kleine Ascanio, von Kampfesmuth und Tapferkeit gepackt, auch mit ins Gefecht rennen will und von dem alten Großvater Anchises nur mit Mühe und Noth zurückgehalten werden kann. Ganz frei von den dramatischen Liebhabereien der damaligen Venetianer hat sich aber auch Busenello nicht halten können, wie stolz er auch von seiner Selbständigkeit spricht. Seine letzte Dichtung: »*la Statira*«, ist, so viele schöne Einzelheiten sie enthält, der Anlage nach eins der tollsten Verkleidungsstücke.

Was die Dichtungen Busenello's thatsächlich beweisen, das bestätigen die Vorreden zu denselben noch ausdrücklich; nämlich, daß die spätere Minatosche Manier nicht ohne lebhaften Widerstand durchdrang. Busenello spricht darin nicht bloß sehr wegwerfend von dem herrschenden Geschmack: er nennt auch die positiven Muster, welche man ihm gegenüberstellte. Unter diesen bemerken wir mit besonderem Interesse auch die Spanier, in deren Weise Busenello's eigne »*Didone*« gedichtet ist. Ihr erster Akt schildert den Brand und Fall von Troja, der zweite die Ankunft des Aeneas in Carthago,

der dritte die Hochzeit der Dido mit dem Iarba. Metastasio faßte später den Stoff wieder nach dem Aristotelischen Princip der Zeiteinheit, benutzte aber Busenello's Arbeit in manchen Einzelnheiten des Dialogs. Auch in der späteren Zeit, wo die Anhänger der Alten praktisch nicht mehr zu Worte kamen, scheint die Opposition gegen die Minato'sche Schule immer fortbestanden zu haben. Selbst der fruchtbare und gesuchte Aureli beklagt sich über den *capriccio bizarro* der Venetianer.[1]

Wir kommen nun zu der wichtigen Frage: welchen Einfluß hatte die Umwandlung der Dichtung auf den musikalischen Theil der Opern? Die einschneidendste Bedeutung für die Musik hatte der Wegfall des Chors. Dieser Prozeß vollzog sich ziemlich rasch: Ferrari hat in seinen ersten Opern noch madrigalische Chöre, in der »*Armida*« sogar bedeutende Chorscenen der Höllenschaaren, in Gagliano's Weise durch die Einschiebung von Einzelgesängen gewürzt; aber im Allgemeinen drängt er von vornherein den Chor hinter das bei den Florentinern übliche Maß zurück — in seinen drei letzten Opern, d. h. vom Jahre 1640 ab, verzichtet er ganz auf diesen Bestandtheil des Musikdramas. Ähnlich verhalten sich die anderen Dichter, welche in dem ersten Jahrzehnt der Venetianischen Oper auftraten. In ihren ersten Opern schreiben sie Chorscenen, in den späteren lassen sie dieselben fallen, mit oder ohne Ersatz. Mit dem Jahre 1650 ist der betrachtende Chor, welcher in der Florentinischen Oper den schönsten und künstlerisch vollendetsten Theil bildete, bei den Venetianern beseitigt. Was von da ab und auf 120 Jahre fort in der Italienischen Oper an Chorsätzen vorkommt, beschränkt sich — bis auf wenige Ausnahmen — auf Rudimente: kurze dramatische Interjektionen wie »*All'armi*«, »*Mori*«, »*Viva*« oder kurze Zwei- und Vierzeiler und ähnliche Kleinigkeiten, welchen die Statisten gewachsen waren oder die im Nothfalle von den unbeschäftigten Solisten in das *Forte* des Orchesters hineingeworfen werden konnten. Über die Ursachen, welche den Wegfall des Chors bedingten, sind authentische Mittheilungen bisher nicht bekannt geworden, aber es lassen sich über diesen Punkt ziemlich sichere Vermuthungen aufstellen. Der betrachtende Chor, wie ihn die Florentiner nach dem Muster der Alten in das Musikdrama eingeführt hatten, paßt mit seinem Ernst, seiner Würde, seinem zuweilen salbungsvollen Charakter nicht in das leichtbewegliche Gefüge der Venetianischen Oper, nicht in das auf Effekt und Abwechslung ausgehende Gemisch von Intriguen, Verkleidungen, Harlekiniaden

[1] Siehe die Vorrede zu der dem Mazarini gewidmeten Oper »*Perseo*« und zu »*Gli amori d'Apollo*« (1663).

und Überraschungen, welches den Hauptinhalt dieser Theaterstücke bildete. Wir sehen auch thatsächlich, daß er in demselben gleichen Schritt an Terrain verliert, in welchem die komischen Elemente in der Oper solches gewinnen. In den Zauber- und Geisterscenen allein hätte er einen geeigneten Platz gefunden. Wenn man auch an dieser Stelle auf ihn verzichtete, wenn man ferner davon absah, den dramatischen Chor, für welchen wir in der Florentiner Periode bei Gagliano Muster finden, weiter auszubilden, so lag der Grund hierfür in der bestehenden Abneigung gegen die weltliche Chormusik überhaupt. Man war der Madrigale satt. Schon Pietro della Valle[1] spricht es deutlich aus, daß man die Sologesänge nicht bloß für etwas anderes, sondern für etwas ungleich besseres und vornehmeres ansah. Im Jahr 1662 aber war es ein ästhetischer Glaubenssatz, daß der Chor nicht in die Oper gehöre; Bontempi spricht das in der Vorrede zu seinem »*Il Paride*« aus und verweist ihn ins Oratorium. Den Unternehmern der venetianischen Operninstitute konnte diese Stimmung nicht unlieb sein, denn eine Chorbesetzung von 57 Köpfen, wie sie Caccini beispielsweise bei der Aufführung seines »*Rapimento di Cefalo*« hatte, war eine bedeutende Belastung des Etats. Daß einzelne Geister den Verlust fühlten, welchen das Musikdrama mit der Beseitigung des Chors in allgemein ästhetischer und in speciell musikalischer Beziehung erleiden mußte, unterliegt keinem Zweifel. Dichterisch suchte man ihn durch Allegorien zu ersetzen, durch die Figuren des Destino, der Deità, Fortuna, des Fato etc. Musikalisch hat er wenigstens eine Scheinexistenz immer fortgeführt in den Personenverzeichnissen. Er ging auf die Statisten über, und auf die Terzette, Quartette und die anderen Ensembles von Solisten. In Wirklichkeit ist der Verlust des Chors nie vollständig verschmerzt worden. Wir werden bei Cavalli sehen, wie die Komponisten immer wieder an ihm festzuhalten suchten. In Wien, in Parma, in Stuttgart und anderen Residenzen näherte man sich des Chors wegen der französischen Oper; auch für Händel war der Chor ein Punkt, um dessentwillen er sich mit von der italienischen Oper trennte. Alles in Allem beginnt das künstlerische Verhängnis der italienischen Oper mit dem Augenblick, wo in Venedig der Chor fiel.

In den Mitteln, durch welche musikalisch der Ausfall des Chors gedeckt wurde, wird wieder der Charakter der Volksbühne ersichtlich, der über die Oper in Venedig die Herrschaft gewann. Das Volk liebte offenbar das Sololied; nun kamen ihm Dichter und

---

[1] *Discorso al Sig. Ottavio Guidiccioni 1640* (abgedruckt bei Doni, Opp. Tom. II, pag. 249).

Musiker mit Einlagen entgegen. Schon in den ersten Opern des Cavalli finden sich Lieder, einfach und variirt, kleine Arien, die ohne alle dramatische Begründung, nur des Singsangs wegen, in den Entwurf eingeschoben sind. Noch drastischere Beispiele für diese Unart findet man in L. Rossi's »*Orfeo*« (1645)[1], dem berühmten Werke, an dem die Pariser zuerst die Bekanntschaft mit der Oper machten. Als Euridice zum Hochzeitszug aufbrechen will, fällt ihr plötzlich ein: Wollen wir nicht erst einmal die hübsche Canzone: »*Al fulgor*« singen. Und sofort wird im Verein mit der Amme »*Al fulgor*« gesungen. Apollo fragt in einer der nächsten Scenen den Nomo: »Hast Du einige Hochzeitsgesänge bei Dir?« Und Nomo: »Ja wohl, höre einmal.« Wenn spätere Dichter ihre eigenen und anderer Verfasser Opern umarbeiteten, so bestimmte sie hierzu häufig der Wunsch, neue Lieder und Arietten anzubringen.[2] Ihr dichterischer Inhalt war ähnlich dem der Madrigale anakreontisch. Von dieser Lostrennung vom Drama ging die Musik folgerichtig weiter. Aus den Liedeinlagen wurden bei Draghi ganze Koncerte. Zuerst der Sologesang, bald aber die Solosänger! Am Ende des 17. Jahrhunderts war es bereits allgemein Brauch, daß in den Textbüchern die Namen der singenden Virtuosen angegeben wurden und zwar mit Titeln und Orden. Was der einen Sonderkunst recht war, war der andern billig. Auch die Theaterarchitekten, die Maschinenmeister, die Maler und Balletmeister suchten sich aus dem Rahmen des Ganzen heraus bemerklich zu machen. Auch über die Größen dieser Fächer kann man die Geschichte aus den Venetianischen Textbüchern zusammenstellen. Dort stehen ihre Namen; nicht selten auch die Spuren ihrer Leistungen in Form von Bildern und Vignetten. Dem Publikum wurde es genau vorgezählt, was es zu sehen gab, selbst die Künste des Schneiders vergißt man nicht, der Autor *dei habiti* wird speciell erwähnt. Hauptsache waren aber die *accompagnamenti*, die *Cori di personaggi*, *che non parlano*, *di decorazione*, *di szene* und vor Allem die *machine*, auf denen Götter herbeigeschafft und Wunderdinge aufgeführt wurden. In dem »*Amore inamorato*« des Noris von 1686 werden 15 solche verschiedene *machine* angekündigt: ein aus Rosen gebauter Wagen, steigende Berge, fahrende Schiffe, Fluggerüst mit 24 Liebesgöttern, Muscheln von Seerossen gezogen, kämpfende Drachen etc.

Diese Richtung auf den dramatischen Apparat konnte dem

[1] Partitur im Palazzo Chizi in Rom.

[2] Siehe z. B. Vorrede zu »*L'Alessandro amante*« des Seb. Enno (1677) oder »*Il Re Infante*« des M. Noris (1694).

Musikdrama nicht günstig sein, auch das Übergreifen der Haus-, Gesellschafts- und Volksmusik, durch die eingelegten Lieder, brachte keine Förderung. Das waren aber doch nur kleine Nachtheile gegenüber dem Hauptschaden, den die völlige Umwandlung der zu komponirenden Dramen gebracht hatte. Die »*Euridice*« des Rinuccini verherrlicht die Macht treuer Gattenliebe. Woran aber soll sich ein Komponist halten, der den Aureli'schen »*Orfeo*« oder etwa den »*Enea in Tegea*« zu komponiren hat? Da ist keine Gestalt, kein Charakterzug, kein Gedanke, an dem sich die Begeisterung stützen könnte, ein Labyrinth von kleinen Geschichten, ein ewiges Springen von Streichen zu Streichen, ein prosaischer, vordringlicher, musikwidriger Dialog, eine Atmosphäre, die großen Stimmungen tödlich ist!

Den Musikern aber, wenigstens den führenden Geistern der Venetianischen Oper, muß das Zeugnis ausgestellt werden, daß sie über den Dichtern standen. Sie füllten die verliebten Puppen, die ihnen jene stellten, mit Mark und Blut, schufen Charaktere daraus, durch welche die zerstückten und verworrenen Dramen Halt und Einheit gewannen. Vor allem aber nützten sie die dankbaren Aufgaben aus, welche ihnen die Dichter doch trotz aller Mängel ihrer Methode boten. Da sind zunächst die Scenen, in welchen Gefühle der Liebe darzustellen sind. Es ist eine reiche Skala, von den ersten sanften Regungen der Sympathie bis zum stürmischen Verlangen, zu dem feurigen Ausdruck des Glücks, dem rasenden Toben der Eifersucht, von der wehmüthig zarten Resignation bis zur Verzweiflung des brechenden Herzens. Da sind ferner die Scenen ganz oder halb religiösen Charakters, wo Zaubervorgänge und Beschwörungen stattfinden, wo Geister, Schatten erscheinen, Orakel befragt werden. Im Ausdruck des Schanerlichen, Übernatürlichen, Unheimlichen und Wunderbaren leistet die Venetianische Oper mit einfachen musikalischen Mitteln besonders viel. Ein leicht zugängliches Beispiel ist die Beschwörungsscene der Medea in Cavalli's »*Giasone*«, die Gevaert[1] bringt. So wie diese tragen alle ähnlichen, auch bei geringeren Komponisten der Periode, in der Regel den Charakter der Größe.

In der folgenden Neapolitanischen Periode schwindet dieses feierliche Element fast gänzlich aus der italienischen Oper. Zu diesen stärkeren und tieferen Affekten kommen nun in der Venetianischen Oper noch die zahlreichen Idyllen: die Schlummer- und Traumscenen, die Scenen am Bach, im Garten und andere zarte Naturschwärmereien, die halbernsten Betrachtungen über Menschen und Dinge, die ausgelassenen komischen Partien. Abwechselung vermißt der kompo-

[1] *Les Gloires de l'Italie.*

nirende Musiker in diesen Librettis nicht; sie bieten zu viel davon. Akten gegenüber, in denen die Scene durchschnittlich 15—20 mal wechselt, ist die Koncentrirung der Stimmung eine schwere Sache. Diese große Menge kleiner Scenen ist es, welche nach unserer heutigen Anschauung die musikalische Gesammtphysiognomie der Venetianischen Oper ungünstig beeinflußt. Wir vermissen die Gruppirung im Großen und Übersichtlichkeit. In dieser Hinsicht steht die Venetianische Opernmusik hinter der Florentinischen, bei welcher letzteren die Chöre, und die aus Chören und Soli gemischten Abschnitte, bedeutende und eindringliche Merkzeichen bilden. Nach zwei anderen Richtungen hin sind aber die venetianischen Komponisten über die Florentiner weit hinausgeschritten. Ihr Sologesang ist erstens in der Form viel klarer, zweitens im Ausdruck bestimmter und reicher geworden. An diesem Ausbau der Monodie betheiligten sich nicht bloß Opernkomponisten. Der größte Theil der Arbeit vollzog sich vielmehr abseits vom Theater auf dem Gebiete der damaligen Haus- und Kammermusik. Unter den Tonsetzern, welche sich hierbei verdient machten, ist bekanntlich der hervorragendste der Römer Giacomo Carissimi. Für die Oper speciell behielt von Carissimi ab die Kantate eine ganz außerordentliche Wichtigkeit. Sie wurde für die Komponisten und für das musikalische Publikum eine Vorschule zur Oper, in welcher das Beste zu Tage kam, was die Gattung zu leisten im Stande war. Die dramatische Kraft der Musik wuchs in dieser Schule heran: Hier beherrschten die Musiker die Opernscene ganz allein und konnten die Macht ihrer Kunst an dem gewagtesten Spiel der Affekte versuchen und die Empfindung in ihren intimsten und extremsten Wendungen mit gleicher Herzenslust verfolgen. Was andererseits das Publikum betrifft, so kann man das Interesse und die Beliebtheit, welche die italienische Oper in allen den Ländern, wo sie Fuß gefaßt hatte, fast zwei Jahrhunderte hindurch genoß, kaum verstehen, wenn man nicht voraussetzt, daß die Zuhörer dem Sologesang ein besonderes geschärftes Verständnis entgegenbrachten. Daß dem so war, beweisen aber selbst Bücher, die im Übrigen kein rühmliches Denkmal jener entschwundenen Zeiten sind: Heinse's »Hildegard von Hohenthal«, Casanova's Memoiren — von anderen direkten Zeugnissen ganz zu schweigen. In den großen Kategorien des musikalischen Geschmacks ziemlich festgerannt, waren die Opernbesucher des 17. und 18. Jahrhunderts die ausgebildetsten Feinschmecker für Alles, was das Detail und das Kleinleben der musikalischen Komposition betraf. Es entging ihnen keine Eigenthümlichkeit im Ausdruck, keine neue Wendung im Sinne oder in der Form, und auch kein Versehen, keine Ungeschicklichkeit. Diese Leichtigkeit und Sicherheit der Auffassung und der

Kritik erwarb sich aber das Publikum in der Schule der Solokantate, welche von allen Meistern gepflegt wurde und in der sich auch die leichtfertigen Geister zusammenzunehmen pflegten. Neben den beliebten Arien aus den bekannten Opern bildete die Kantate den Hauptartikel des Musikhandels. Wie enorm die Produktion war, zeigen die Opuszahlen einzelner Tonsetzer: A. Scarlatti schrieb allein über 500. So barbarisch die früheren Generationen mit den Schätzen der Tonkunst verfuhren, von den Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts besitzen wir, Gott sei Dank, in unseren Bibliotheken noch einen Rest, der jedem Bedürfnisse genügt.

Auf diesem reiferen Standpunkt des neuen Styls, welchen die Geschichte mit dem Namen Karissimi bezeichnet, setzte nun die Venetianische Oper ein. Zu den Componisten, welche in den ersten Jahrzehnten der venetianischen Periode als die hervorragendsten zu nennen sind, stellte der römische Meister nur einen direkten Schüler, aber es sind unter ihnen mehrere Kräfte, welche dem Carissimi ebenbürtig erscheinen oder ihm nahekommen. Die Venetianische Oper hatte das Glück, daß ihr die ersten Kräfte nicht ausgingen. Wenn wir die Reihe Musiker überblicken, welche sich ihr von Monteverdi bis zu der Übergangszeit, wo Caldara und Lotti auftreten, zur Verfügung stellten, finden wir die großen Talente ohne Unterbrechung an einanderstehen, Abschnitte, in denen die Meister nicht einzeln, sondern gruppenweise vorhanden sind. Und es handelt sich bei einigen unter jenen Männern um die höchste Art von Talent: um Individualität. Die Mehrzahl hat neben dem Gemeinsamen noch ihre bestimmten musikalischen Züge für sich: interessante und charaktervolle Einzelheiten, aus denen die Frische, Freiheit, die Ursprünglichkeit, und die schöne, lebensvolle Jugend der Periode spricht. Es geht durch die Venetianische Opernmusik ein knapper, kurz angebundener, fast grober Zug — aber, was geboten wird, hat Gehalt. Formell charakteristisch ist für sie namentlich die bestimmte und scharfe Rhythmik. Diese Bestimmtheit und Schärfe kehren immer wieder, so mannigfaltig und erfindungsreich die Komponisten an rhythmischen Bildungen auch sind. Welch ein Kontrast gegen die Neapolitaner, bei denen in den Arienthemen immer wieder die gleichen armen rhythmischen Schemen zum Vorschein kommen! Daß die Musik der Venetianischen Oper, genau wie die Dichtung, aufs Volksthümliche bedacht war und sich an volksthümlichen Quellen nährte, würde an diesem Punkte, an ihrer Rhythmik, sich am ehesten nachweisen lassen. Außer den Scherz- und Alltagsliedern im Munde der Dienerschaft und des untergeordneten Vertrauenspersonals gehören in diese Kategorie die elegischen, innigen, oft schwermüthigen Melodien im $^{3}/_{2}$-Takt, welche

häufig den musikalischen Mittelpunkt der Liebesscenen und anderer Hauptpartien im Drama bilden. Sehr wahrscheinlich fließt in ihnen etwas Barcarolenblut. Einen sehr interessanten Theil der Venetianischen Opernmusik bilden die Recitative. Sie stehen in der Mitte zwischen der pedantischen Schwerfälligkeit, dem Reimrespekt der Florentiner und der zuweilen oder durchschnittlich oberflächlichen Eleganz der Neapolitanischen Schule. In ihnen kommt die eigenthümliche Kunst im Ausdruck, die biedere und ehrliche Art der venetianischen Tonsprache am deutlichsten zur Erscheinung. Augenscheinlich war die venetianische Schule in Besorgnis, daß das Recitativ in Trockenheit verfalle. Um dem vorzubeugen, trafen sie das Auskunftsmittel, in den Text kurze gereimte Gemeinplätze in der Länge von zwei Zeilen einzulegen. Der Komponist ging an diesen Stellen aus dem freien Sprechgesang in rhythmisch geordnete Melodie über, die sehr häufig die Form von kurzen Koloraturen annimmt. Die Menge kleinerer Nummern, welche aus der Beweglichkeit und Hast der Scenenanlage folgt, drängt sich im Eindruck der Venetianischen Oper allerdings vor. — Aber es fehlen den Werken keineswegs größere und bedeutendere Musikstücke im Style der Kantaten Carissimi's, dramatische Scenen, welche aus mehreren, im Tempo und Charakter verschiedenen Sätzen und aus Recitativen zwischen den letzteren bestehen. Diese ausgeführten mehrtheiligen Scenen traten in äußerst vielfachen Formen auf. Auch die spätere *Da capo*-Arie findet sich schon vorgezeichnet; vorwiegend sind aber Gebilde mit zahlreicheren selbständigen Gliedern; denn auch diese größeren scenischen Musikformen charakterisirt die Freiheit und Ursprünglichkeit, welche das Hauptkennzeichen der venetianischen Opernmusik ist. Dem Aufbau dieser größeren Formen sind feste und starre Muster noch ganz fremd, er ist klar gegliedert aber leicht und luftig, er hat etwas Unruhiges, Ungeduldiges, was der Vertiefung in die seelischen Affekte nicht entgegenkommt, aber die leisesten Regungen der Handlung in die Musik mit aufnimmt. Der Charakter dieser größeren musikalischen Scenen der Venetianischen Oper ist ein eminent dramatischer — sie waren berufen, in der Formengeschichte der Oper eine Rolle von Bedeutung zu spielen. In der Zeit der Neapolitanischen Periode durch die Oberherrschaft der großen Arie einigermaßen zurückgedrängt, traten sie wieder hervor, sobald durch Gluck das dramatische Princip in der Oper in den Vordergrund gestellt war. Unter den großen Meistern des Musikdramas ist es namentlich Spontini, der sie der Gegenwart zurechtgemacht und zurückgegeben hat. Hervorragend sind bei den Venetianern die dramatischen Duette, fast die einzigen Formen des Ensemblegesangs, welche vorkommen.

Neu erscheint bei ihnen das mehrstimmige Recitativ, das bekanntlich bei den Neapolitanern wieder aufgegeben wurde.

Auf dem instrumentalen Gebiete leiten die Venetianer die Zeit der Violinen ein. Diese, welche in dem merkwürdigen und imposanten Instrumentengemische Monteverdi's noch einen nur bescheidenen Platz einnehmen, sind jetzt zum Hauptinstrument geworden. In den Ouvertüren allerdings sprechen die schwerklingenden Blasinstrumente noch ein feierliches Wort mit, und Cavalli und die ihm nahen Komponisten schreiben häufig Arien mit koncertirender Trompete, so wie sie unsere Zeit aus Händel's Oratorien kennt. Aber in der Regel ist die Ausführung der Ritornelle und Zwischenspiele Sache der Violinen allein. Die eigentliche Gesangsbegleitung bleibt allerdings nach wie vor dem Cembalo und den Akkordinstrumenten überlassen — in den Liedern und geschlossenen Stücken vorwiegend, in den Recitativen durchweg. Eine Ausnahme bilden die mystischen Stellen, an denen die Stimme eines Geistes, eines Orakels spricht. Da treten die Violinen ein und halten die langen Akkorde aus — magische Klangwirkung, die der heutigen Generation aus S. Bach's Matthäuspassion geläufig ist. Mit der venetianischen Periode beginnt auch die Ouvertüre durch das Orchester Fuß zu fassen. Die ersten Ouvertüren lehnen sich an die Gabrielische Sonate an: Würde und Ernst bestimmen ihren Charakter, ihr Aufbau besteht meistens aus 3 Sätzen in der Reihenfolge der späteren französischen Ouvertüre. Es kommen aber auch Ouvertüren vor, die mehr als 3 Sätze haben und in muntren kurzen Fugen ein festlich heiteres Element zur Geltung bringen. Es kommen sogar — in dem Abschnitt von 1650—80 wenigstens — Ouvertüren vor, deren Programmcharakter unverkennbar ist, zuweilen auch äußerlich klar nachgewiesen werden kann. Der Prolog blieb neben und mit der Ouvertüre zugleich bestehen und zwar in beiderlei Form, der einfachen und der dramatisirten. Er bot den Dichtern und den Direktoren manche Gelegenheit, in einer vernehmlicheren Form, als dies in dem Vorwort der Textbücher möglich war, persönliche Herzensergießungen, kleine Huldigungen und Schmeicheleien, auch das Gegentheil, Nadelstiche und empfindliche Hiebe und Ausfälle anzubringen und sich mit dem Localgeist der Opernstadt in's Einvernehmen zu stellen. Das erste, was bei der Verpflanzung einer bereits gegebenen Oper nach einer anderen Stadt an dem Werke vorgenommen wurde, war daher in der Regel, daß man ihr einen neuen Prolog gab. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab kommt der Prolog allmählich ganz in Wegfall. Dagegen bildet sich in der venetianischen Periode das Gegenstück zum Prolog aus, der Epilog, gewöhn-

lich *Licenza* geheißen. Jedoch blieb diese Licenza auf die eigentlichen Festopern beschränkt. Sie kommt in den freien Städten, wo die Opernvorstellungen öffentlich und entgeltlich sind, nur selten vor: in Venedig bei Dogenfesten, in Hamburg zum Geburtstage der Könige von Dänemark und Preußen, bei Besuchen einflußreicher gekrönter Häupter. An den Höfen, namentlich in Wien, häufiger. Dichterisch bieten diese Licenzen eine Fundgrube von Gewaltleistungen in der Kunst der Übergänge. Die Oper schildert den Niedergang der Freiheit in Rom, die Licenza konstatirt, daß die Freiheit in Venedig eine neue und glücklichere Heimath gefunden. Die Oper feiert einen Scipio; in der Licenza wird gesagt, daß der kaiserliche Herr, dessen Geburtstag heute ist, den Helden der Dichtung in allen Tugenden weit übertrifft. Es war ja jederzeit schwer, Gelegenheitsgratulationen mit selbständigen Leistungen der Poesie und Wissenschaft natürlich zu verbinden. Zuweilen wird die Licenza ohne alle weiteren Umstände direkt an die letzte Scene der Oper angeknüpft. Durch den fröhlichen Ausgang der Händel hellsehend gemacht, blicken Götter und Helden Jahrtausende in die Zukunft hinaus und legen dem fürstlichen Bräutigam, zu dessen Ehren die Oper gegeben wurde, ihre Wünsche zu Füßen. Pallas und Juno sind es, die am häufigsten zur Erfüllung dieses Dienstes in den Kreis der dramatischen Personen, den sie schon lange verlassen, zurückgerufen werden. In der ausgeführten und einen selbständigen Anhang bildenden Licenza kommen in der Regel Chöre vor.

Die Zeit, in welcher die Leistungen der Venetianer Schicksal und Charakter der Oper bestimmten, reicht vom Jahre 1637 bis ins letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts.

Bald nachdem B. Ferrari, eins der vielen Universalgenies, über welche das Ende der Renaissance verfügt, mit der Oper in San Cassiano den Anfang gemacht hatte, entstand ein neues Opernhaus nach dem andern in Venedig. Man war noch allgemein der Meinung, daß das Musikdrama nicht bloß eine besondere, wenn man will eine besonders vornehme, eine höhere Art des Theaters, sondern daß es das Normaltheater, das einzig berechtigte sei — der Grundgedanke bei Gründung der Oper in Florenz, derselbe, der ja auch in Wagner's Schriften wieder auflebt. Kunsteifer und geschäftliche Spekulation gingen Hand in Hand, und verhalfen der Dogenstadt in Zeit von 40 Jahren zu neun neuen Theatern, welche ausschließlich das Musikdrama pflegten. Immer waren 4 gleichzeitig geöffnet, ein Jahrzehnt hindurch hatte man aber die Woche die Auswahl zwischen acht solchen Instituten. Galvani hat (in dem oben bereits genannten Werke) ihre Geschichte skizzirt. Ich sage skizzirt, weil seine Quellen

die Möglichkeit boten, ein viel ausführlicheres Bild zu geben. Diese Hauptquellen sind die zahlreichen, fast vollständig erhaltenen Textbücher. Sie bleiben kaum auf eine wichtige Frage die Auskunft schuldig, die man bei Galvani vergeblich sucht, so z. B. über das Verhältnis der Bühnen zu einander. In jeder Beziehung war das Theater Grimano das bedeutendste.

Der Zulauf des Publikums, das Interesse für die Oper mußten enorm sein, wenn diese Institute bestehen sollten. Venedig war um 1630 die drittgrößte Stadt Italiens, die Zahl ihrer Einwohner betrug über 140,000.[1] Galvani erzählt nach ältereren Quellen, daß die Bürger die Gewohnheit hatten, ihre Frauen und Töchter jährlich ein- oder zweimal in die Oper (ebenso auch in die Comödie) zu führen. Wie man diese Notiz auch auffassen will: aus diesen Eintrittsgeldern allein konnten die Ausgaben der Institute kaum bestritten werden. Denn die Preise waren gering, 2 Lire für den Platz. Das ist ungefähr 2 Mark. Erst mit dem Jahre 1770 erlitt dieser feste Satz eine Änderung. Die Venetianische Oper erfreute sich jedoch neben diesen Eintrittsgeldern noch eines mächtigen Zuschußes von Seiten der Kunstfreunde in der Form der Logenmiethe. Von Venedig aus hat sich diese Sitte über ganz Italien verbreitet und bis zur Gegenwart erhalten. Die reichen und angesehenen Familien betrachten es als eine Pflicht, in dem Haupttheater eine Loge zu besitzen. Diese Pflicht vererbt von Generation zu Generation, die Familie hält auf ihre Loge. Daneben wird der einzelne Platz noch besonders bezahlt. Als Ferrari die Oper in San Cassiano eröffnete, spielte er mit seiner Truppe auf Theilung; später wurde das Unternehmersystem üblich. Der Impresario engagirte anfangs gegen geringen Gehalt. Aber schon bald mögen sich diese Verhältnisse geändert haben. Schon im Jahre 1719 bezog Lotti mit seiner Frau in Dresden einen Gehalt von 10,000 Thalern. Je mehr sich die Oper außerhalb Venedigs verbreitete, desto höher stieg der Werth der bedeutenden Sänger. Der ganze äußere Theil des Opernwesens erfuhr in der venetianischen Periode seine endgiltige Ausbildung, und zwar ging diese Entwickelung sehr schnell vor sich. In der »*Andromeda*« von Manelli-Ferrari, mit welcher 1637 das Theater San Cassiano eröffnet wurde, werden die Rollen der Juno, der Venus und der Astrea von Männern dargestellt, deren Namen im Textbuche enthalten sind. Die Mitwirkung von Frauen war noch Ausnahme. Im Jahre 1658 bei der Aufführung der »*Inconstanza trionfante*« finden wir schon eine Dame

[1] *Beloch, G., La populazione d'Italia nel secoli XVI, XVII e XVIII. Roma 1888.*

betheiligt. Im Jahre 1700, bei der Aufführung des »*Aristeo*« von Polarolo, stehen wir bereits vor moderneren Verhältnissen. Der größte Theil des Personals erscheint mit höfischen Titeln, als Kammervirtuosen und -Virtuosinnen ausländischer Fürsten. Besonders deutsche Fürsten und der hohe Adel Deutschlands, deutsche Prinzen und Regenten nahmen an der Oper Venedigs ein lebhaftes Interesse. Ihre Namen finden wir unter denen der Logenbesitzer; ordentliche und außerordentliche Gesandte berichten über den Stand der Dinge. Der Komponist der Oper wurde nach Umständen bezahlt; später ward für eine mehraktige Oper der feste Satz von 100 Dukaten üblich. Die Dichter begnügten sich anfangs — soweit sie nicht Societäre waren — mit der Ehre. Allmählich entwickelte sich der Brauch, daß ihnen der Erlös des Textverkaufs und der Dedikation zufiel. Damit hängt es zusammen, daß fast alle im 17. Jahrhundert gedruckten Textbücher eine Dedikation an einen großen Herrn tragen. Jede neue europäische Berühmtheit zogen die Dichter sofort in ihre Kreise. Auch wenn man sie nicht der geschichtlichen Ausbeute halber lesen muß, bleiben diese Dedikationen immer noch eine empfehlenswerthe Lektüre wegen der Kühnheit und Gelehrsamkeit, die für Huldigungen und Vergleiche aufgewandt wurden. Wer in den Textbüchern nachlesen wollte, der zündete sich an seinem Platze ein Wachslichtchen an. Die Spuren dieser Beleuchtung sind in den Textbüchern selbst noch vorhanden: Wachstropfen und versengte Stellen. Die venetianischen Textbücher haben kleines Duodezformat. Bei Galavorstellungen trieb man einen größeren Luxus, wohl auch mit den Exemplaren, welche für vornehme Gäste bestimmt waren. An den Residenzen war großer Druck, großes Format, schöner Einband und Goldschnitt die Regel. Außer durch die eigenen Wachskerzen der Zuschauer, waren die Häuser nur schwach beleuchtet. Auf der Bühne brannte eine kleine Fackel, an den Seiten des Prosceniums standen auf zwei hohen Holzpfeilern zwei Öllampen, die beständig dem Erlöschen nahe waren. Daß aber überhaupt bei Licht Theater gespielt wurde, galt den Fremden wenigstens als etwas Außerordentliches. In der Mehrzahl der deutschen Handelsstädte waren die Theatervorstellungen noch lange auf die Tageszeit beschränkt und auch in diesem Punkte brach die Oper eine neue Bahn. Obwohl die Operntheater in Venedigs Privatunternehmen waren, behielt sich der Staat doch ein Oberaufsichtsrecht vor, überwachte die Sicherheit der Gebäude, den Charakter der Stücke und den geordneten Gang des Betriebs und bestimmte auch die Spielzeiten. Die Spielzeit der Oper war anfangs nur der Karneval, der ja jetzt noch die sogenannte Hauptstagione bildet (vom 26. December bis zum 30. März). Später kam noch eine zweite Stagione zur

Himmelfahrt (*Ascensione* vom 2. Ostertag bis 15. Juni) und dann noch eine dritte (*Autumno* vom 1. September bis 30. November) dazu.

Zu ungefähr 300 Opern, welche in der Periode von 1637—1700 in Venedig selbst entstanden, kommt noch eine Reihe stylverwandter, welche in den Residenzen Italiens und im Auslande geschrieben wurden; denn während dieser Periode breitete die Oper ihre räumliche Herrschaft weit aus. Die Zahl dieser außerhalb Venedigs komponirten Opern läßt sich bis jetzt noch nicht bestimmen; sie muß eine sehr große sein. Da von jetzt ab der Druck der Partituren aufhört, ist der Procentsatz der verlorengegangenen Werke ein größerer als in der ersten Periode; denn die Mehrzahl der gegebenen Opern existirte in einem einzigen Exemplare. Nur ganz besonders berühmte oder vom Glück begünstigte Werke wurden kopirt. Die Regel war, daß man von einer Oper, die Aufsehen erregt hatte, den Text bestellte und diesen von dem Kapellmeister der Bühne neu in Musik setzen ließ. Die Partituren paßten auch nur in den seltensten Fällen ohne Weiteres auf andere Institute. Man schrieb sie in Hinblick auf das vorhandene Personal und die Lokalkräfte.

II.

Wir unterscheiden in der venetianischen Periode 3 Abschnitte, die sich ungefähr mit den Jahrgrenzen 1637—60, 1660—80, 1680—1700 decken. Der erste begründet die Bedeutung der Schule, der zweite schwächt sie ab. Im dritten vollzieht sich der Übergang zu der Herrschaft der Neapolitaner; Gabrieli, Grossi, Freschi, die in ihm die Führung haben, sind die Vorläufer des A. Scarlatti.

Die Führer im ersten Abschnitte sind Francesco Cavalli und M. A. Cesti. Cavalli ist der eigentliche Gründer der Venetianischen Oper. Der Styl, den er wählte und ausbildete, ward von den meisten Mitarbeitern und Nachfolgern angenommen, und der durchschnittlich bedeutende musikalische Gehalt, mit welchem er seine Musikformen erfüllte, hat viel dazu beigetragen, daß auf einmal von Venedig aus die Oper sich so schnell verbreitete und überall ihre Herrschaft befestigte. Cavalli's Opern beherrschten vom Jahre 1639 ab das Repertoir der Dogenstadt auf drei Jahrzehnte hin und behaupteten sich, von jüngeren Gebilden umdrängt, noch bis gegen das Ende des Jahrhunderts. Cavalli's Opern drangen über die neu entstandenen Musikbühnen Italiens; sie trugen die Oper ins Ausland. Seine Werke waren es, deren Aufführungen in Paris den bedeutendsten Anstoß zur Errichtung der französischen Oper, der heute noch bestehenden

Académie de musique gaben. Die Zahl von Cavalli's Werken beträgt 34, nach neueren Angaben (Galvani) 39 Opern. Davon sind folgende 26 in der Marcusbibliothek zu Venedig vorhanden[1]: 1) *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, 2) *Artemisia*, 3) *La Calisto*, 4) *Il Ciro*, 5) *La Didone*, 6) *La Doriclea*, 7) *L'Egisto*, 8) *Elena rapita da Paride*, 9) *L'Eliogabalo*, 10) *L'Ercole*, 11) *L'Erismena* [in 2 Bearbeitungen von 1655 und 1670], 12) *L'Eritrea*, 13) *L'Hypermestra*, 14) *Il Giasone*, 15) *Mutio Scaevola*, 16) *Le Nozze di Teti e Peleo*, 17) *L'Orimonte*, 18) *L'Orione*, 19) *L'Oristeo*, 20) *L'Ormindo*, 21) *Pompeo Magno*, 22) *La Rosinda*, 23) *Scipione Africano*, 24) *La Statira*, 25) *I Strali d'Amore*, 26) *Xerxe*. Einzelne der genannten Werke finden sich an anderen Stellen nochmals. So der »*Xerxe*« in Paris, der »*Scipione*« im Palazzo Chigi zu Rom. In zahlreichen Abschriften liegt der »*Giasone*« vor; unter ihnen ist die in der *Maglibechiana* zu Florenz deswegen interessant, weil sie auf der Vorderseite die geschlossenen Stücke der Oper einzeln aufführt, zum Theil mit besonderen Titeln. Das ist ein weiterer Versuch[2] von der naturgemäßen dramatischen Eintheilung der Opern in Scenen abzugehen und zwar zu Gunsten einer rein musikalisch formellen. Es ist ein Schritt zur Zerlegung des Dramas in Musiknummern. Auch vom »*Giasone*« hat Cavalli zwei Bearbeitungen vorgenommen; eine Partitur, welche die zweite Bearbeitung vom Jahre 1666 enthält, findet sich in Siena. Vom »*Egisto*« besitzen auch Wien und München Abschriften.

Cavalli war besonders geeignet, die Oper der Volksbühne anzupassen. Er besitzt die Gabe des knappen und entschiedenen Ausdrucks in hervorragendem Grade: Melodien, in kurzen Perioden abgesteckt und mit festen Rhythmen hingestellt, kennzeichnen die Mehrzahl seiner Sologesänge. Für jede Art von Ausdruck begabt, bleibt er in jeder faßlich und doch immer vornehm. Ein besonderes Talent ist ihm eigen für die Verwendung der einfachsten musikalischen Mittel. Ein Theil der populärsten und berühmtesten Stücke in seinen Opern ruht auf scheinbar ganz alltäglichen Motiven. Dem berühmten Beschwörungsgesang der Medea im »*Giasone*« z. B. liegen die Dreiklangstöne als melodischer Grundstock unter. Cavalli ist energisch und feurig in der Empfindung und im Arbeiten. Er erfindet sofort etwas Geniales oder er läßt es fallen. Die Anstrengung des stets verstandesmäßigen Mühens um den richtigen Ausdruck, dem wir bei Monteverdi begegnen, kennt er kaum. Im Gegentheil, seine Schreibart verräth ein schnelles, oft geradezu ein flüchtiges Verfahren.

[1] Siehe: Dr. Taddeo Twiel, *I Codici musicali Contariniani etc. Venezia.* 1888.

[2] Der erste findet sich in Mazocchi's »*Catena d'Adone*« (gedruckt in Venedig 1626). Exemplar der Partitur auf der Cäcilienbibliothek in Rom.

Die Züge der Hand zeigen das im Allgemeinen, einzelne Fälle beweisen es drastisch. So hat er z. B. den Schlußsatz von »*La Calisto*« (1652), »*Mio Tonante*« im Autograph als Duett angefangen und beinah fertig komponirt, als ihn ein erneuter Blick ins Textbuch darüber belehrte, daß der Dichter hier drei Personen beschäftigt hat. Das Duett wird durchgestrichen und der Satz als Terzett vom Frischen aufgenommen. Einen ähnlichen Charakter des Koncepts, in welches ohne langes Besinnen die Einfälle eingetragen wurden, wie sie kamen, tragen alle die autographen Partituren Cavalli's: Arien, zur Hälfte fertig, dann durchgestrichen und neu komponirt, finden sich überall. Oft betrifft die Änderung nur die Begleitungsstimme, die obligate Trompete oder eine ähnliche Nebensache; zuweilen ändert aber Cavalli auch den Ausdruck und Charakter der Musik in der neuen Fassung vollständig.

Die Schule Monteverdi's, dessen persönliche Unterweisung Cavalli genoß, blickt aus seinen Opern zu allen Zeiten hindurch. Wir finden die gleichen Harmonierückungen beim Ausdruck der Überraschung, den nämlichen Aufbau der Melodie in Sequenzen, wenn die Rede, sei es im Recitativ oder in der geschlossenen Nummer, ein hocherregtes Gemüth wiederspiegelt. Vor allen aber zeigt sich Cavalli in der Behandlung der Instrumente als Schüler Monteverdi's. Nicht blos im Gebrauch von Tremolos, von Trompetenklang und andern Äußerlichkeiten, sondern darin, daß er Instrumentalsätze zu poetischen Zwecken ins Musikdrama so reich einschaltet, wie kein andrer Venetianer. Auch Hauptstücke der Monteverdi'schen Kunst, wie *Combattimento* und *Lamento*, klingen direkt bei Cavalli in Formen an, die man als Nachbildung bezeichnen darf. An Originalität steht Cavalli dem Monteverdi nach. Aber er übertrifft ihn in der Reife der Form.

Cavalli's Harmonie ist glatter, schneidet nur an den Hauptpunkten der Situation tiefer ein und vermeidet in der Regel Härte und Schroffheit. Recitativ und geschlossene Form sind principiell getrennt. Das erstere trägt die Merkmale einer im vollen Gange befindlichen Entwickelung. Wir treffen in ihm noch die von den Florentinern her bekannten madrigalischen Wendungen, dicht daneben Proben einer schlagfertigen Kürze. Cavalli's Recitativ ist ausdrucksreich und lebendig, reich mit kleinen ariosen Einlagen, ab und zu auch mit Koloraturen versehen, vielfach spricht es durch rasche Griffe, eine melodische oder harmonische Ausbiegung. Noch im Jahre 1745 hat Scheibe im »Kritischen Musicus« das Recitativ Cavalli's als das beste, das die italienische Oper hat, bezeichnet und namentlich seinen dramatischen Charakter hervorgehoben. Eine besondere Vorliebe hat Cavalli für Recitativpartien, in welchen sich mehrere Personen mit kurzen Sätzen in die Rede theilen. Solche

Stellen sind in seinen Partituren als Ensembles, Duette, Terzette und dergleichen notirt. Auch daraus spricht wieder das feurige Element von Cavalli's ganzer Natur. Unter den geschlossenen Sätzen im Sologesang der Cavalli'schen Opern begegnen wir den strophischen Arien mit Variationen in der Weise, wie sie die Florentiner pflegten; wir begegnen ferner den dreitheiligen Arien wenigstens im Ansatz: die Repetition ist nur angedeutet und in der Regel den Violinen übergeben. Am häufigsten kommt aber bei den großen Solostücken die Kantatenform in ähnlicher Art vor, wie wir sie bei Carissimi finden. Cavalli handhabt diese Folge von Recitativ und geschlossenen Sätzen elastisch und frei und zeigt dabei eine Neigung zum Kontrast. Sehr häufig stehen *Adagio* und *Allegro* in der Weise eng beieinander, wie sie Jedermann aus dem 3. Theil von Händel's »*Messias*« kennt »Wie durch einen der Tod etc.«). Daß Cavalli die elegischen $^3/_2$-Takte der Venetianer und ihre muntern Vierviertelaktweisen ebenfalls reichlich verwendet, darf nicht verwundern. Ein besonderes Verdienst muß ihm bezüglich der Aufstellung und der ersten Ausbildung des späteren Buffostyls zugeschrieben werden. Das Hauptkennzeichen dieser Gattung: die Übertreibung des Ausdrucks, hat er ein für allemal festgestellt. Man schmachtet in chromatischen Gängen und man klagt mit einem Übermaß von tragischen Accenten und hohen Tönen um Kleinigkeiten. Die Bässe bekräftigen in Riesenintervallen. Nicht unbemerkt darf endlich bei Cavalli das hervorragende Talent für Charakteristik der Personen bleiben. Viele der Frauenpartien in seinen Opern namentlich stehen vor uns als musikalisch fertige und individualisirte Figuren.

Die bekannteste unter den Opern Cavalli's ist sein »*Giasone*«. Im Jahre 1649 in San Cassiano zu Venedig zum ersten Male auf die Bretter gebracht, machte das Werk von da aus eine Triumphreise, welche für die damaligen Verhältnisse erstaunlich glänzend genannt werden muß. Wir treffen den »*Giasone*« in Florenz, Bologna (1652), Neapel (1653), Vicenza (1658), Ferrara (1659), Genua (1661), Mailand (1662). In Venedig wurde er, neubearbeitet, 1666 wieder aufgenommen, in Bologna 1673. Wien lernte die Oper schon im Jahre 1650 kennen, München vermuthlich um dieselbe Zeit.

Das Libretto des »*Giasone*«, von Ciccognini herrührend, ist eins der kläglichsten. Die Eigenthümlichkeit seines Dichtens zeigt es in der geschmacklosen Neigung, den Zuschauer aus einer tragischen Folter mit einem platten Scherz zu entlassen: Da haben wir eine Scene, in welcher ein von Giasone gedungener Bravo das lange und unheimlich bedrohte Opfer plötzlich mit den Worten nach Hause schickt: »Ach was — ich morde jeden Tag nur Einen«. An einer anderen

Stelle setzt uns Ciccognini lange in Rührung. Ein Liebhaber der Medea bittet um den Tod aus ihrer Hand. Da sie ihn verschmäht, mag er nicht leben. In wenigen Worten setzt er auseinander, wie der Todesstoß der einzige Liebesdienst ist, den er erwartet. Medea ist scheinbar mit ergriffen und bereit, diese sentimentale Bitte zu erfüllen. Sie holt aus — um mit den Worten: »*Ah tu sei pazzo*« den Schwärmer stehen zu lassen. Andere Züge in dem Libretto des »*Giasone*« gehören der Operndichtung der Venetianer im Allgemeinen an: Da ist der Charakter der Hauptfigur des Giasone, eines Helden, dessen ganzes Heldenthum auf Liebesabenteuern beruht. Da ist ferner die Umständlichkeit im Dialog: Im ersten Akte unterreden sich Besso und Ercole folgendermaßen:

Besso: Der Mensch kann Nichts wider sein Schicksal.
Ercole: Der Weise bezwingt die Gestirne.
Besso: Ja, wenn das Gestirn der Weisheit ihm beisteht.
Ercole: Der Gebrauch des Verstandes steht allen frei.
Besso: Jeder glaubt mit Verstand zu handeln.

Es dauert noch sehr lange, ehe die beiden Bässe von diesen Gemeinplätzen aus den Übergang zu ihrem Gegenstand, zum Giasone, finden. Darin bestand zwischen Cavalli und Monteverdi ein bedeutender Unterschied: Monteverdi war in den Dichtungen wählerisch, Cavalli nahm mit der Resignation des Geschäftsmannes, was ihm unterbreitet wurde. Allein seine Musik fesselt uns wie an die Mehrzahl der von ihm komponirten Opern, so auch an den »*Giasone*«. Unter den Hauptnummern wird man zunächst den Auftrittsgesang des Giasone selbst, der noch Tenor singt, zu rechnen haben: »*Delitie contente*«. Die Komposition ist eigenartig durch den Ausdruck, in welchem sie eine Reihe im Charakter einander widerstrebender Empfindungen vereinigt: Giasone schwelgt in den heimlichen Liebesfreuden voraus, welche ihn erwarten, ist aber zugleich bang vor der Entdeckung. Gesanglich fesseln die Stellen, wo der Sänger in lang ausgestaltenen hohen Tönen, von den Instrumenten sinnreich umspielt, schmachtet und schwärmt. Echt Cavallisch sind die kleinen chromatischen Kadenzen in der Melodik. Das größte Solostück der Oper ist das »*Lamento d'Isifile*«, die Klage der vom Giasone verlassenen Geliebten. Das Recitativ dieser Nummer hat einen leeren, verlorenen Klang: die Harmonie bleibt immer lang auf demselben Akkorde, die Singstimme deklamirt auf einem Ton, und wenn sie von ihm in Gesangswendungen übergeht, vermeidet sie Durchgangsnoten und alles, was schmiegsam ist. Der geschlossene Satz dieses Lamento ($^3/_2$: »*Infelice che accolto* bis *benche l'omicido adoro*«) bricht gleich nach dem Einsatz des 2. Verses ab und geht, baar der Sammlung

und Fassung, ins Recitativ zurück. In diesem Augenblicke erscheint Giasone und tröstet die Verlassene schnell. Die Scene schließt mit einem Duett des Paares, für welches der Text mit einer Fülle von Kosenamen — *mia dolcezza* etc. — reichliche Gelegenheit zu süßen Wendungen gegeben hat. Das Lamento der Isifile gehört mit zu den Abkömmlingen der Ariannenklage des Monteverdi, denen wir bis ins 18. Jahrhundert hinein bei den Venetianern auf Schritt und Tritt begegnen. Ausdrucksvolle Recitation, durch einen tiefergreifenden Refrain zusammengeschloßen! So erhielt sich das Lamento der Arianna in der Form getreu. Geistig wirkte es noch viel länger fort. Viele der schönsten Händel'schen Klagen in den Opern stehen unter dem Einflusse dieses Monteverdi'schen Urbildes, z. B. das weltbekannte »*Lascia ch'io piango*«. Wie in dieser Stelle, so zeigt der »*Giasone*« noch an manchen anderen den Einfluß des Monteverdi: Einer der auffallendsten Fälle ist im ersten Akte, da wo Giasone dem Ercole sagt:



Die berühmteste Scene des Giasone ist die, wo Medea die Geister des Orcus beschwört, ihrem Geliebten gegen die furchtbaren Wächter des Vließes beizustehen. Der musikalische Hauptheil derselben ist der *E*moll-Satz: »*Dell antro magico*«, eine einfach geformte Komposition in der Art der Florentiner Arien mit variirten Versen, aber ungemein bedeutend. Richtig vorgetragen wirkt dieses Stück dämonisch; es sprechen daraus die Töne einer großen, ungewöhnlichen, leidenschaftlichen Seele und zugleich die dunklen Schauer des Ortes. Die Mittel sind von lapidarer Einfachheit. In der Harmonie fast nur 2 Akkorde: *E*moll und *C*dur, die Melodie der Stimme ruht auf Dreiklang und Scala. Aber aus dem Rhythmus spricht die mühsam erkämpfte Fassung, im Orchester hören wir dumpfe Klänge, die immer wieder ins Stocken gerathen, der Baß dröhnt und droht. Die genannten Nummern gehören unter die Minderzahl der vom Orchester begleiteten.

Cavalli's erste Oper ist »*Le nozze di Teti e Peleo*« (Dichtung von Persiani). Dieses Werk [1], welches in San Cassiano im Jahre 1639 aufgeführt wurde, steht in seinem überwiegenden Theile noch auf dem Florentiner Boden. Es zeigt insbesondere im Recitative einen Styl,

[1] Es trägt die Bezeichnung »*Opera*«, die hier vielleicht zum ersten Male angewendet wurde.

der noch an Gagliano's »*Dafne*«, in einzelnen Zügen sogar an Peri's »*Euridice*« erinnert. Hier wie dort dasselbe Übermaß von schleppenden Kadenzen, die unverhältnißmäßige musikalische Betonung des Reims, auch die starke Abhängigkeit vom Madrigal in den Melodieschlüssen. Der bereits von dem Prolog der »*Euridice*« her bekannte Terzenfall kehrt in dem Recitativ der »*nozze*« unaufhörlich wieder. Unter den geschlossenen Solosätzen überwiegt die Arie mit gleichen aber in der Melodie variirenden Versen, wie sie die Florentiner bevorzugen. Die Oper folgt auch darin noch den ältesten Mustern, daß sie ohne Sinfonie beginnt. Der Prolog ist dramatisirt: *la Fama* und *il Tempo* sind die ausführenden Hauptpersonen. Am Schlusse des Prologs stürzt der ganzen Coulissenbau zusammen, und diesem etwas rohen Scenerieeffekt folgt sofort eine *Sinfonia infernale*, ein romantisches Instrumentalstück, welches einen schauerlichen Ernst zu verbreiten sucht. Wie Monteverdi's »*Orfeo*« mit seinem Reichthum an Instrumentalnummern im Allgemeinen für Cavalli's »*nozze di Teti etc.*« vorbildlich gewesen ist, so hat zu dieser »*Sinfonia infernale*« ohne Zweifel die Höllensinfonie aus dem »*Orfeo*« den Anstoß gegeben. Das Hauptthema des Stückes zeigt aber Cavalli's eigene Art: Es ruht ähnlich wie der berühmte Beschwörungsgesang und wie andere von Cavalli's bekanntesten und bedeutendsten Melodien auf einfachen Dreiklangsnoten:



Der Sinfonie schließt sich ein feierlicher Gesang des Eaco an, ein Gebet, an die Götter der Unterwelt gerichtet. Darauf folgt eine Scene, deren musikalische Stütze abermals ein Instrumentalstück bildet. Dasselbe hat den Charakter der Monteverdi'schen Toccata und ist *Chiamata* betitelt, einmal auch *Chiamata alla caccia*. Die letztere Bezeichnung weist uns abermals auf die Thatsache hin, daß die Komponisten der venetianischen Periode die junge Oper aus volksthümlichen Quellen befruchteten. Die Chiamata trägt die Spur dieser Abstammung auch in ihrem Rhythmus. Es ist der in der italienischen Volksmusik des 17. Jahrhunderts beliebte $^{12}/_{8}$-Takt, von dem auch die Sicilianos abstammen. Die Tonart der Chiamata ist *E*moll. Bei den Wiederholungen wechselt diese mit C dur. In den, durch die Chiamata gebildeten, Instrumentalgrund der Scene tritt der Gesang mit einem Sextett hinein, welches die Unterirdischen singen. Im weiteren Verlauf entwickelt sich das Werk im Style der Choroper. Den ersten Akt durchzieht ein Götterchor »*Alla caccia*«, der aus der Chiamata abgeleitet ist. Im zweiten Akt sind die Chöre durch Ninfen, im

dritten durch Amorini (Liebesgötter) vertreten. Ihnen zur Seite stehen einige Soloensembles. Der einstimmige Sologesang bewegt sich, verglichen mit den Chorscenen, auf einer niedrigen Stufe. Teti singt in der 3. Scene des 1. Aktes eine Art Arie, in welcher die Monteverdi'sche Methode der Melodieführung auf dem Grunde von Sequenzen ziemlich geistlos und mechanisch angewendet ist.

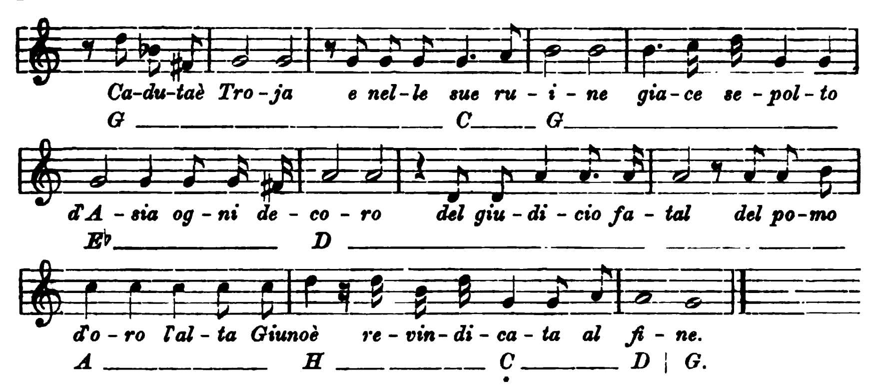


Man muß diese »*Nozze di Teti e di Peleo*« Cavalli's kennen, um ein Bild von der bedeutenden Entwickelung zu bekommen, welche Cavalli im Sologesang durchgemacht hat. Bemerkenswerth ist es, daß schon in dieser Oper die weibliche Hauptpartie, die »*Teti*« mit einem tiefen Sopran besetzt ist. Die Vorliebe für solche tiefe volle Frauenstimmen, wie sie in Venedig noch heute vorzugsweise zu finden sind, kann man durch die Mehrzahl der Cavalli'schen Opern verfolgen.

Schon zwei Jahre nach »*Le nozze*« schrieb Cavalli eine Oper, welche zu den bedeutendsten Werken gehört, welche die venetianische Periode aufzuweisen hat. Es ist seine »*Didone*«, welche im Jahre 1641 in San Cassiano zur ersten Aufführung kam. Der Dichtung dieser Oper und ihres hervorragenden Werthes ist schon früher gedacht worden. Sie ist die hervorragendste Arbeit des edlen und interessanten Busenello. In der »*Didone*« geht Cavalli über die Muster der Florentiner schon weit hinaus. Das Werk gehört zum guten Theil noch der Choroper an: aber es enthält auch in den »stummen Chören« die Zeichen, daß die Trennung von der Gattung in Venedig bereits begann. Die Spuren Monteverdi's werden jetzt tiefer: sie kommen vorzugsweise in Eigenthümlichkeiten der Melodiebildung zum Vorschein: insbesondere enthalten die Schlüsse der Perioden viele Wendungen, welche ganz und gar auf diesen Meister zurückzuführen sind. In der nächsten Zeit schon verschwanden sie so vollständig aus der Praxis, daß sie uns heute befremden. Die Eigenthümlichkeit beruht bei ihnen auf dem Gebrauch chromatischer Wechselnoten. (S. die folgenden Beispiele.)

Auch die »*Didone*« hat Prolog. Derselbe giebt die Moral des Stückes wieder. Sie heißt: »O Sterbliche, beleidigt die Götter nicht.« Der Fall Trojas wird als die Strafe hingestellt, mit welcher sich Juno für die Kränkung rächte, welche ihr durch das Urtheil des Paris widerfuhr. Zu diesem Inhalt paßt der feierliche Ton, mit welchem der Prolog anfängt: Er hat die pathetischen Schlüsse der Florentiner,

aber einen viel lebendigeren, der Aufgabe des Erzählens besser angepaßten Ton, als er dort üblich ist:

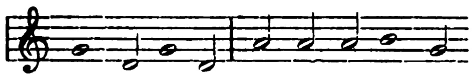


Diesem Recitativ geht eine 5stimmige Sinfonie voraus, welche nur kurz in 12 Takten — CC und $^3/_2$ wechseln — ein ernste Stimmung festsetzt. Dieselbe Sinfonie wird nach dem Recitativ wieder gespielt und ist von einer Arietta gefolgt, welche den Ton pathetischer Klage, den das Recitativ anschlug, weiter und bestimmter ausführt. Das Hauptthema dieser Arietta wieder mit den dem Cavalli eigenen Dreiklangsschritten einsetzend — ist folgendes:

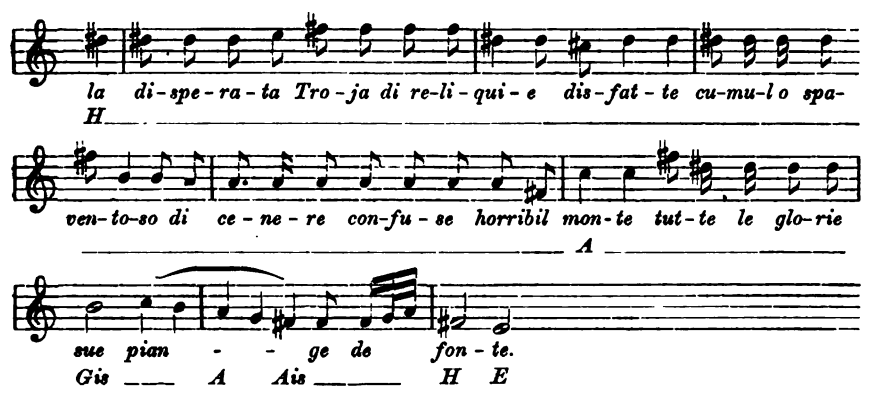


Ein gewaltiger Ernst liegt über diesem Stücke.

Die Oper selbst beginnt mit einem 6stimmigen Chor. Mit den Worten: »*Armi*, *Armi*, *Enea*« eilen die Kämpfer, den Überfall der Stadt abzuschlagen. Das Stückchen ist nur kurz, aber mächtig: Signalklang und Naturton spricht aus seinem muthigen Motiv:



Die Harmonie ruht auf dem einen Gdurakkord, erst am Schlusse bildet sich Modulation und Kadenz. Die Wirkung des Sätzchens ist alarmirend und unheimlich. Am Schlusse der Scene kehrt nach dem Muster der Choroper das Sätzchen zweimal wieder, durch Recitative getrennt. Wie bedeutend Cavalli seit den »*nozze*« den Sologesang beherrschen gelernt hatte, zeigt sich sofort nach dem Soldatenchor in dem Recitativ der Creusa. »*Enea, Enea, non è più tempo di stabilir speranze*«. Dieser Abschnitt ist das Ideal eines dramatischen Redegesangs, von einer unübertrefflichen Elasticität des Ausdrucks und vollendet in der Natürlichkeit, mit welcher aus der Deklamation in den Gesang, aus der erregten Schilderung in die Herzenstöne der Klage übergegangen wird. Besonders rührend sind die Schlußstellen in dieser Rede. Ein Abschnitt diene als Beispiel:



Hier haben wir schon ganz die Beweglichkeit des Seccorecitativs in den 4 Takten über dem H durakkord, am Schlusse aber die Töne des Gemüths, für welchen das spätere einfache Recitativ keinen Sinn und keinen Platz mehr fand.

Ebenfalls bedeutend ist in dieser ersten Scene die kurze Episode des kleinen Ascanio, der mit den Worten: »*padre*, *ferma*« den Vater zurückzuhalten versucht. Die Erregung des Knaben ist musikalisch in eine freie Form einer Miniaturkantate gefaßt: Recitativ wechselt mit kurzen Gesangssätzen im $^3/_2$-Takt. Ebenso ragt das Recitativ des Achate: »*Nell 'anima d'Enea*« durch Ausdruck und durch die Entschiedenheit, mit welcher in Sequenzen fortgeschritten wird, hervor.

In der zweiten Scene begegnen wir einem Zweikampf zwischen Corebo und Pirro. Cavalli begleitet denselben mit einem Orchestersatz

(Streichinstrumente), welcher sich an das Combattimento Monteverdi's mit dem Rhythmus, an dessen Toccata zum »*Orfeo*« mit der Tonalität anlehnt. Der Satz liegt ausschließlich auf dem *G* durakkord; das Motiv, welches die Instrumente durchführen, ist eine Figur, die sich zur Hälfte des Tremolo bedient:



Hinreißend ist der Ausdruck, mit welchem Corebo verwundet nach der Cassandra ruft; einfach und naturwahr.



Cassandra eilt herbei und sieht den Corebo sterben. Ihr Gesang: »*L'alma ria, l'alma così va*« ist ein Meisterstück im Ausdruck eines Seelenzustandes, in welchem der Schrecken nur gebrochene Töne findet. In diesem seinem Charakter zeigt das Stück Verwandtschaft mit Monteverdi's *Lamento d'Arianna*, sowohl als mit dem Schlusse von seinem *Combattimento di Clorinda e di Tancredi*. In der Form erregt die Nummer deshalb besonderes Interesse, weil hier zum ersten Male in der Oper das Mittel des chromatischen *basso ostinato* im Sologesang auf bedeutende Weise verwendet ist. Die Arie besteht aus einem 8taktigen Melodiesatz, dem die chromatische Scala im Basse zu Grunde liegt. Dieser Satz wird viermal wiederholt; jeder Wiederholung gehen andere Recitative vorher, jedes beträgt 5 Takte.

Der erste Akt hat noch zwei Scenen, welche sich durch den pathetischen Charakter der Musik auszeichnen. Die erste ist von der Erscheinung der Ecuba eingenommen. Es ist eine jener Schattenscenen (Ombre), welche, wie schon bemerkt wurde, für die Oper der venetianischen Periode ein besonderes und eins ihrer schönsten Kennzeichen bilden. Diese Scene der Ecuba hat eine Art Kantatenform. Sie besteht aus zwei geschlossenen Hauptsätzen, welche von Recitativen umgeben sind. Der erste Hauptsatz kehrt wiederholt ganz zurück; sein Hauptmotiv tritt aber auch öfters in die Recitativabschnitte hinein und bestimmt dadurch in erster Linie den Gesammteindruck der Scene. Es ist folgendes:



[1]) Dieses *H* des Originals beruht wahrscheinlich auf einem Versehen.

Der durchgeführte hinkende Rhythmus steht ohne Zweifel mit den Begriffen *tremolo* und *flebile* in Zusammenhang, welche der Text enthält, und ist bis in die neueste Zeit von Tonsetzern zur Charakteristik des gebrechlichen Alters wieder verwendet worden. Im Munde einer sonoren Altstimme, für welche Hecuba bestimmt ist, wird der halb schauerliche und halb rührende Eindruck dieser Melodie nicht ausbleiben. Auch für diesen Satz bedient sich Cavalli wieder des vorhin erwähnten kontrapunktischen Mittels des *basso ostinato*, wenigstens in der ersten Hälfte des Themas.

Die andere Scene ist die 9., in der Enea und der Schatten seines Weibes, der Creusa, zusammentreffen. Sie beginnt mit dem klagenden Rufe des Enea:



der auch das Recitativ abschließt. Der Umstand, daß die an und für sich wirksame Betonung dieser Worte mit der Stelle ziemlich übereinstimmt, in welcher Corebo, vorher zum Tode getroffen, nach Cassandra verlangt, beweist wiederum, daß Cavalli schnell arbeitete und ängstliches Erwägen und Prüfen sich ersparte. Die Hauptstelle in dieser Scene ist die, wo Creusa des gemeinsamen Kindes erwähnen will. Sie setzt dazu dreimal an mit einem »ah!«, das, hochergreifend und mühsam von *d* bis zum *fis* Stufe auf Stufe emporsteigt. Es ist genial von Cavalli veranschaulicht, wie dieser Gedanke dem Schatten förmliche physische Schmerzen und Qualen verursacht. Sie kann das Wort nicht herausbringen und ehe sie das *figlio* endlich singt, mischt sie vorher noch eine unendlich rührende Klagestelle ein



eine jener melodischen (oben erwähnten) Wendungen, die dem Monteverdi und Cavalli und ihrer Zeit eigenthümlich, und heute verschollen sind. Im letzten Akte kommt noch eine dritte Schattenscene, die des Licheo. Doch hat sie musikalisch nichts Bemerkenswerthes.

Von den übrigen Scenen des ersten Aktes verdienen noch der Erwähnung der Dialog zwischen Venere und Enea, ein in der alten Weise der Florentiner fortwährend kadenzirendes Recitativ, bei welchem aber der Gebrauch dieser unbeholfenen Form durch die Wucht des Gesprächs motivirt wird. Neben ihr interessirt noch die 8. Scene, in

welcher die lustige Person des Stücks, *Simon Greco*, die Ereignisse glossirt. Die Art, in welcher Cavalli diesen Abschnitt komponirt hat, kann als ein Beispiel dafür gelten, wie die Venetianer solchen Aufgaben gegenüber mit besonderer Vorliebe verfuhren. Die Methode beruht auf dem schnellen Übergang von Recitativen in handgreifliche Gassenhauer.



Der Akt schließt mit einem Instrumentalsatz, welcher die Überschrift führt: »*Passata dell 'Armata*«. Er dient als Marsch während des Vorbeigangs des Heeres. Seine Motive sind wieder der Volksmusik entnommen: Signal- und Fanfarenelemente:



Erst der zweite Theil det Stücks berührt die Dominante; der Hauptsatz spielt ausschließlich auf dem *D*durakkord.

Der zweite Akt enthält einen Instrumentalsatz, der im Gegensatz zu dieser Passata einen vollständig modernen Charakter trägt. Es ist eine »*Sinfonia navale*«, unter deren Klängen *Nettuno* mit seinen Chören auf der Bühne erscheint. Das sanft wiegende, auf einen Orgelpunkt gebettete Thema ist folgendes:



Von den Sologesängen dieses Aktes ist das Duett zwischen Jarbas und Didone zu erwähnen:

Jarbas (Sopran-Kastrat) wirbt mit:



Didone weist ihn ab mit:



Aus dieser Anlage hat sich die bekannte Form der Scarlattti-schen Duette entwickelt. Das Stück erregt noch Interesse, weil wir an ihm die befremdende aber in der Folgezeit in der italienischen Oper ganz ungemein häufige Erscheinung wahrnehmen, daß der Mann (Jarbas) eine höhere Stimmlage singt als die Frau (Didone). Auch ist es bemerkenswerth, daß hier Cavalli wohl in einem gewißen Übermuth von der Auffassung des Dichters abgeht. Busenello meinte es ernst mit dieser Scene, Cavalli behandelte sie halb scherzend.

Neben diesem Duett erscheint im zweiten Akt noch das Recitativ des Ambassatore bemerkenswerth. Es enthält sehr anschauliche Kleinmalereien, namentlich an der Stelle, wo der Gesandte die Liebesqualen des Enea schildert. Auch hier finden sich jene verschollenen Melodiewendungen, von denen oben die Rede war. Eine heißt:



Die 11. Scene schließt mit einem Terzett von 3 Sopranen (die Hofdamen der Didone), welches zu den bemerkenswerthesten Ensembles der Oper gehört; auch im Recitativ wird in dieser Scene dreistimmig gesungen (Jarbas und zwei Hofdamen). Der Schlußtheil der »*Didone*« ist dem Anfang nicht ebenbürtig. Der dritte Akt enthält von Chören nur eine bedeutende Nummer: eine lange in verschiedenen Tempi geführte Jagdscene. Unter den Sologesängen erheben sich die von Instrumenten begleiteten Arien des Iarbas über das Mittelmaß. Hervorragend ist der Monolog der Didone »*Porgete mi la mano*«, einer jener resignationsvollen Sterbegesänge, die auf Monteverdi's »*Lamento*« zurückgreifen. Durch die Tonlage der Stimme und den Rhythmus der Deklamation hat aber Cavalli dem Stücke das Gepräge der Originalität aufgedrückt. Die Königin will mit diesem Gesang von der falschen Welt Abschied nehmen, sie greift zum Dolch und setzt ihn in Thätigkeit: der früher immer abgewiesene Jarbas rettet die Verzweifelte: ein Loblied auf Amor und ein Hochzeits-Duett sind die letzten Stücke der Oper.

»*La virtu degli strali*« vom Jahre 1642 schließt die erste Gruppe der Cavalli'schen Choropern ab.

Mit dem (nach Köchel) im selben Jahre für Wien geschriebenen »*Egisto*« tritt der Komponist, obwohl noch einige unbedeutende Chorsätze darin vorkommen, jetzt für zwanzig Jahre zu der andern Gattung, der Solooper, über. Die Dichtung des »*Egisto*« ist eine der

schwächsten. Schon im zweiten Akt ruft der Dichter in seiner Verlegenheit die Götter zu Hilfe. Auch ist der Dialog nicht frei von Zweideutigkeiten. In der Regel halten die Venetianer auf reinen Ton. Reich ist diese Oper an Duetten: Die Götter befehden sich in zweistimmigen Sätzen, Bellezza und Voluptas nehmen den fremdartig in verhaltener Bewegung um einen Punkt rollenden Verschwörungsgesang des Amor auf und führen ihn zu einem Duette durch, das an einer späteren Stelle der Oper unerwartet wiederkehrt. Ein Duett schließt eine andere Hauptscene der Oper: die erste Begrüßung des Liebespaares: Lidio und Mori (1. Akt, 1. Scene). Ein Racheduett (Clemeni und Egisto) bildet die Krone der zweiten Scene. Hervorragend ist in der Oper die Charakteristik des Titelhelden des »Egisto« durchgeführt. Cavalli hat ihn durch die zurücksinkenden Schlüsse und durch den aufhaltenden Schritt im Metrum seiner Cantilenen mit den Farben edler Melancholie umgeben. Der erste Auftritt des »*Egisto*« ist durch ein wunderschönes Recitativ ausgezeichnet, ein Meisterstück einer bedeutungsvollen und doch einfachen Declamation. Eine der Hauptstellen daraus ist die folgende:



Die Steigung, in der das kurze Motiv geführt wird, die Wiederholung der Worte sind von großer Wirkung.

Den fesselndsten Theil der Oper bildet der Prolog durch die zwei kurzen (8taktigen) Instrumentalsätze, mit welchen die Figuren des Prologs eingeführt werden: die Nacht und das Morgenroth. Namentlich ist die Einleitung für die Nacht eine ganz geniale Skizze. Mit wenigen Strichen, ein paar Fermaten und entsprechenden Rhythmen, sind die dunklen, schweren und schleichenden Schatten der Nacht mit einer malerischen Kraft hingeworfen, die gar nicht überboten werden kann. In der Gesangpartie des Prologs hat Cavalli absichtlich alterthümliche Elemente eingemischt: Es sind Passagen, die zum Theil gar nicht ausgeschrieben sind. Ein »*pass*« überläßt ihre Wahl dem Gutdünken des Sängers. An die Einführung der Aurora, mit welcher der Prolog endet, schließt die schöne stimmungsvolle Morgenscene, mit welcher die Oper selbst beginnt, wundervoll an. Der dort angestimmte Ton klingt verstärkt weiter in den feier-

lichen und zart zugleich dahinschwebenden Weisen, welche Livio und Clori den Vögeln, Blumen und Lüften zusingen. Den musikalischen Grundstock dieser herrlichen Idylle bildet einer jener $^3/_2$-Takte, welche der Venetianischen Oper für die elegischen Aufgaben ziemlich unentbehrlich waren:



Aus den späteren Theilen des »*Egisto*« hebt sich (im 3. Akt) die Scene der Clemeni heraus: »*Eh, ch'io t'uccida non consente Amore*«. Es ist eine außerordentlich lange Komposition im ausdrucksvollen Recitativstyle: in der Stimmung ist der Übergang von Rachegefühl zum Mitleid meisterlich durchgeführt.

Diese Scene und der Eingang des ersten Akts zeigen, daß Cavalli auch ohne Chor großgeformte und gestimmte Bilder zu schaffen wußte. Sie zeigen die Solooper sofort als fertige Kunstform und würden heute noch lebensfähig sein.

Unter den weitern dieser Klasse angehörenden Werken ist der »*Ormindo*« (Dichter Faustini) vom Jahre 1644 bemerkenswerth. Er ist noch reicher an Duetten als der »*Egisto*«. Besonders treten unter diesen Duetten diejenigen hevor, welche Erisbe und Ormindo zusammensingen. Eins derselben — es bildet die 12. Scene des 3. Akts — »*Jo moro*«, kommt dem Style des späteren begleiteten Recitativs schon sehr nahe. Erisbe nimmt in diesem Stücke feierlichen Abschied, Ormindo giebt in erregten Tönen der Klage und dem Jammer Ausdruck, der Schluß seines Gesanges »*Piangete amori*« lenkt sehr schön in die Weise erhabener Resignation ein:



Das Duett »*Aure suavi invelate*« (Erisbe und Mirinda), welches den 2. Akt eröffnet, nähert sich der Form der Carissimi'schen Kantate. Unter den Sologesängen finden wir Arien im Florentiner Variationenstyle, namentlich im Prologe, und ihnen gegenüber einzelne

größere Formationen: Kompositionen von freier Anlage aus mehreren Theilen bestehend: a) Hauptsatz, b) Koloraturabschnitt, c) Entwickelung neuer Motive. Auf den Hauptsatz wird nicht zurückgekommen. In der Ouverture erregt, ähnlich wie in der zu »*Doriclea*«, ein Fermatenmotiv große Spannung. Nach jedem bewegten Abschnitt hören wir wieder den Rhythmus 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

In der Ouverture zur »*Doriclea*«, die dem »*Ormindo*« als Cavalli's nächste Oper folgt, herrscht der ernste Ton der Gabrieli'schen Kirchensonate. Ihr Hauptthema heißt·



Gabrielisch ist auch die Entwickelung des zweiten Satzes aus dem ersten durch rhythmische Umbildung des Thema's. Bekanntlich war diese Form des Aufbaues, die neuerdings Lißt in seinen sinfonischen Dichtungen mit Vorliebe verwendet hat, bei den Instrumentalkomponisten des 17. Jahrhunderts sehr beliebt. Die »*Doriclea*«, welche im Jahre 1645 zu Venedig im Theater S. Cassiano nach einer Dichtung von G. Faustini aufgeführt wurde, ist eine der interessantesten Partituren des Cavalli. Geschichtlich bleibt sie deshalb bemerkenswerth, weil sie die mit dem Egisto beginnende, mit der »*Elena*« (1659) schließende Gruppe der Soloopern, plötzlich durchbricht. Sie ist reich an Chorscenen. Der eigene musikalische Gehalt der Oper beruht auf der großen Mannigfaltigkeit der Formen einmal, und auf der Fertigkeit, mit welcher die neuen unter ihnen gehandhabt sind. Wir haben in der »*Doriclea*« große Chorscenen im Style der späteren Florentiner Oper. In den Solopartien finden wir zum ersten Male den Koloraturgesang systematisch vertreten, und wir erblicken hier zum ersten Male die spätere Buffoarie auf einer bereits sehr entwickelten Stufe. Die eine der Koloraturpartien der Oper ist die der Eurinda, die andere die des Surena (Baß). Die Buffoelemente liegen in der Partie des Soldato, der komischen Person des Stückes. Seine bedeutendste Nummer ist die Auftrittsscene. Soldato trennt sich von seiner eben unter Chorgesang vorbeiziehenden Truppe und schimpft auf Tapferkeit und Ehrgeiz. Er thut dies in einem Gassenhauer:



Die komische Wirkung derartiger Melodien wurde dadurch erhöht, daß ihnen derselbe Rhythmus zu Grunde liegt, in welchen die

Venetianer auch ihre elegischen Gesänge kleideten: der $^3/_2$-Takt. Nur trägt er in letzterem Falle Melodien mit schwungvollen Linien, für Buffozwecke gebraucht kommt aber der Gesang nicht über den Charakter des banalen Silbengeklappers hinaus. Das hier angeführte Thema über »*maledette*« wird der Hauptgedanke und Refrain einer längeren Arie, welche viele Malereien enthält. Namentlich den Kampfesruf »*all armi*« und den Klang der Tromba (der Trompete) sucht Soldato immer wieder zu karikiren. Im Prologe, in welchem ausschließlich Allegorien auftreten, überwiegt die Form des variirten Strophenliedes. Nur die Glória hat einen freien und weiter disponirten Satz: »*Precipitate*«. In ähnlicher Art wie im »*Lamento*« der Arianna das »*Lasciate mi morire*« kehrt in ihm als der Zielpunkt, nach welchem Recitativ, Koloratur und Gesang hin gerichtet ist, das Motiv »*Precipitate*«



immer wieder.

Der Anfang der Oper hat den alarmirenden Charakter, mit welchen in der Venetianischen Periode viele Musikdramen einsetzen. Das Gefecht ist im vollen Gange. Mit einem geschäftig und gleichgültig klingendem Chore, »*via via di qui fuggiamo*«, eilt das Heer der Belagerten im vollen Rückzuge über die Bühne. Tigrane, der Feldherr, nimmt von Doriclea, seinem Weibe, Abschied. Der Satz interessirt wegen seiner Fülle des Ausdrucks; namentlich der Schluß, an welchem sich die Melodie klagend und zagend in Achtelnoten verliert, ist von einer eignen Schönheit. Eine Hauptstelle aus diesem Abschiedsgesang zeigt uns wieder einmal den Mondeverdi'schen Einflus, den sequenzenmäßigen Aufbau der Melodie:

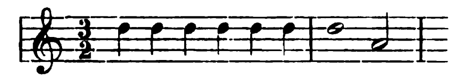


Während Tigrane sich den Fliehenden anschließt, fällt Doriclea in Ohnmacht. Als sie erwacht, ist sie eine Gefangene. Die Wiedervereinigung der getrennten Gatten ist nun das Ziel der Dichtung, welche zu den besseren der venetianischen Periode gehört. Die Doriclea selbst ist eine der tiefstimmigen Sopranpartien, welche die Partituren Cavalli's auszeichnen. Die Hauptscene dieser Heldin ist der Monolog, welcher den 3. Akt eröffnet: »*Se ben mai non mi vide questa città*«, ein ernst, geheimnis- und ahnungsvoll klingendes Stück. Das Recitativ, welches den Monolog eröffnet, geht über in eine schwermüthig sinnende Arie »*Deh voi*«, in welcher die Frau die

Winde bittet, dem Gatten ein Zeichen zuzutragen. Ein in langen Akkorden ausgehaltenes Recitativ schließt die Scene. In diesem Recitativ begegnen wir dem Tremolo des Monteverdi'schen »*Combattimento*«. Unter den Chorscenen zeichnet sich diejenige des 2. Actes aus, in welcher Venus mit den Doppelchören, den *Amori armati* und den *Amorini* (3 Soprane und Alt), erscheint. Dieselben Gesänge dieser Schaaren schließen und eröffnen die Scenen. Die Mitte nimmt eine Monodie der Venus ein, bemerkenswerth durch ihre Länge: 120 Takte, wie durch den Naturklang ihrer Motive. Das hervorragendste der Sängerin ruht wieder auf den Dreiklangstönen:



Das Orchester begleitet fast nur mit:



Bemerkenswerth ist unter den Chorscenen auch die Versöhnungsscene zwischen Venus und Mars (12. Scene des 2. Akts). Der Chorsatz der Liebesgötter ist im doppelten Kontrapunkt gearbeitet: Die beiden graziösen Themen, in welche später auch die Solostimmen einfallen, sind folgende:



Die Oper endigt mit einem Quartett der beiden Liebespaare: Tigrane und Doriclea und Farnace-Eurinda, welches sich aus einem Duett heraus entwickelt hat. Wie das Cavalli sehr liebt, lässt er auch in diesem Satze die letzten Takte und Akkorde leise und leiser verklingen. Eigenhändig hat Cavalli »*piano, piano*« darüber geschrieben. Ein ähnlich aufgebautes Quartett finden wir auch am Schluss der »*Eritrea*«. — Aus den nächsten Opern Cavalli's ist die »*Calisto*« (Dichter Faustini) hervorzuheben, welche im Jahre 1651 im Teatro San Apollinare zur Aufführung kam. Sie hat eine dreisätzige Ouvertüre — Hauptsatz in der Mitte — und außerdem Prolog (von allegorischen Personen durchgeführt), aber trotzdem keine Chöre. Das musikalische Hauptinteresse ziehen in diesem Werke die träumerisch sinnenden, in anmuthiger Schwermuth gefärbten Gesänge der Calisto auf

sich: namentlich ihr der dreitheiligen Arie nahegebrachter Satz: »*Sien mortali*«. Der Mitteltheil dieser Nummer hat die variirte Liedform:



Noch gehaltvoller ist die Auftrittsnummer der Calisto: »*Piante ombrose, dove sono*«:



Ein schwärmerisch ernstes Nachdenken in der zwischen Sprechen und Singen wechselnden Stimme, eine ruhige Schönheit in den empfindungsvollen Tönen der begleitenden Bässe und eine organisch natürliche Entwickelung des Gesammtbildes aus diesen Elementen heraus. »*La Calisto*« hat wieder viele buffoartige Partien. Die Götterscenen geben zu einer Reihe von Duetten Anlass, in deren Rhythmus und Melodie eine absichtliche Derbheit herrscht. In einer dieser Scenen macht Cavalli auch einer ziemlich niedrigen Komik ein Zugeständnis. Giove, der für gewöhnlich Baß singt, fistelt bei seiner Begegnung mit Calisto, um unerkannt zu bleiben, den ganzen Auftritt hindurch im Sopran. Vielleicht verleitete die besondere Fertigkeit des betreffenden Sängers den Komponisten zu diesem Scherz.

In der »*Eritrea*« (Dichter Faustini, erste Aufführung 1652 im Teatro San Apollinare) ist die Arie des Borea »*Del Hyperboreo giaccio*« das bedeutendste Stück. In dieser Komposition ist der Koloraturstyl als Mittel der Charakteristik genial verwendet. Die technischen Schwierigkeiten dieser Nummer sind ungeheuer. Diese Figuren sehen nicht aus wie für eine Baßstimme, sondern wie für das Clavier geschrieben. Wie Blitze, wie Sturm und Wetter fahren diese Scalen auf und nieder. Naive malerische Mittel und ein großer Eindruck von Wildheit. Schon an und für sich ist diese Arie ein glänzendes Zeugnis für Cavalli's dramatischen Blick, sie wird es doppelt, wenn man sie in ihrer Stellung zu den vorhergehenden und folgenden Partien betrachtet. Namentlich in der heiter-frohen Arie der Iside: »*Rieda il sereno ciel*« hat ihr Cavalli einen sehr wirksamen Gegensatz gegeben.

Der »*Serse*« (Dichter Minato), welchen Cavalli 1654 für San Giovanni e Paolo schrieb[1], zeichnet sich durch die Menge kurz dialogisirter Recitative aus. In der Partitur machen sie, wie bemerkt, durch die Notirung den Eindruck von Ensembles. Zu den Hauptstücken der Oper gehört die Scene der Romilda im 1. Akt: »*Vibra pur ignudo*«. Die reichste Partie ist die des Serse, seine schönste Nummer der nach der kurzen Ouvertüre — sie ist in dem venetianischen Autograph nur 8 Takte lang und bloß durch den Bass skizzirt — einsetzende Gesang: »*Ombra mai fu*«. Für die Reife, welche den Sologesängen der Oper eigen ist, können die beiden Nummern als Belege dienen, welche Gevaert (a. a. O.) mittheilt. Die erste ist die Arie des Serse, »*Beato chi*«, ein Stück elegischen Inhalts, in der Form der dreitheiligen (*da capo*-) Arie nahestehend. Die andere, die heitere Arie der Clito, einer Nebenperson im Drama, folgt in der Form dem Schema der Carissimi'schen Kantate.

Die »*Artemisia*« (Dichter Minato, 1. Aufführung San Giovanni e Paolo im Jahre 1656) zeigt zum ersten Male bedeutendere Spuren einer Wandlung, die sich mittlerweilen im Verhältnis der musikalischen Faktoren der Oper zu vollziehen begann. Das Recitativ tritt auffällig zurück; die Koloraturen und andere Formen des geschlossenen Gesanges dringen in die erzählenden und berichtenden Partien des Dialogs ein. Wir werden an das Wort in der Vorrede von Mazzocchi's »*Catena d'Adone*« erinnert, das Wort vom »*langweiligen Recitativ*«. Die Entwickelung der folgenden Zeit bestätigt die Vermuthung, daß wieder einmal ein Überdruß am Recitativ in den Kreisen der Opernfreunde sich bemerkbar machte. — Unter den geschlossenen Nummern der »*Artemisia*« ragt eine Arie des Indumano hervor: »*Tromba e battaglia*«, die von zwei obligaten Trompeten begleitet wird und sehr stattlich klingt. Das Autograph hat einen ersten und einen zweiten Entwurf dieses Satzes.

Die in das Jahr 1659 gehörende Oper Cavalli's »*Elena rapita da Paride*«[2] (Dichter Minato, 1. Aufführung in San Cassiano) gehört unter die schwächeren, hat aber in den Scenen, in welchen sich Juno und Venus streiten, sehr launige und frische Partien, aus deren energischen Melodien der volksthümlich kräftige Zug des Komponisten wieder mit besonderer Schärfe hervortritt.

---

[1] Nicht, wie Fétis angiebt, für Paris.

[2] Galvani notirt diese Oper schlechtwag als »*Elena*«. Von der bei Fétis angeführten »*Elena rapita di Teseo*« (aus dem Jahre 1653) ist die Musik nicht mehr vorhanden.

Das Thema von Juno's erster Arie ist folgendes:



Das aus dem Akkord abgeleitete Motiv *dad* ist für Cavalli kennzeichnend. Das gleich hierauf folgende Duett »*Su su amori*« etc., in welchem Juno die *Aure* (Luftgeister), Venus die *Amori* (Liebesgötter) zur Hülfe herbeiruft, führt die beiden Hauptstimmen flott kanonisch und klingt durch die Fuge der Schlag auf Schlag folgenden Nachahmungen eigenthümlich kräftig und erregt.



Auch hier wieder die Dreiklangstöne am Anfang der Melodie. Durch den reichen Gebrauch von Orgelpunktsharmonien ist die Nummer der früher erwähnten »*Sinfonia navale*« in der »*Didone*« etwas verwandt. Die männliche Hauptpartie der Oper, der »*Paride*« ist mit einem Sopran (Kastrat) besetzt.

Jede dieser Soloopern hatte in Ideen und Formen zur Entwickelung der neuen Gattung wichtig beigetragen. Aber die zum Systematiker und Reformator nöthige Stetigkeit und Ruhe zu finden, war Cavalli nicht vergönnt.

Vom Jahre 1662 ab mußte er sich wieder eine Zeit lang der Choroper zuwenden. Diese Rückkehr zur Choroper ist auf Anregungen von außen zurückzuführen; denn die erste aus dieser zweiten Gruppe der Choropern, den »*Ercole*«, schrieb Cavalli für Paris, zur Vermählungsfeier Ludwigs XIV. im Jahre 1662[1]. Die spätere französische Oper, wie wir sie in Lully's Werken sehen, hat

[1] Die Partitur trägt den Vermerk: »*L'Ercole per la maesta di Luigi XIIII, re di Francia, nelle sue nozze in Parigi, l'anno MDCLXII di Franco Cavalli*«. Cavalli scheint die Proben der Aufführung selbst geleitet zu haben. Der französischen Sprache nur mangelhaft mächtig, schrieb er sich die Worte an die betreffenden Stellen hin, die er an die Sänger und Orchestermitglieder richten wollte. Mehrmals steht da: »*tout doucement*«. Über der Sinfonie, die den zweiten Akt eröffnet, ist hingeschrieben: »*Un otre fois, Messieurs!*« — Von einer Aufführung der Oper in Venedig ist nichts nachgewiesen.

bekanntlich ihre musikalische Grundlage und ihren Ausgang in den Hofballets, in Chorgesang und Instrumentalmusik. Es steht außer Zweifel, daß auch Cavalli, als er den »*Ercole*« in Angriff nahm, von der Rücksicht auf diese nationalen französischen Musikelemente geleitet ward. Daher kommt es, daß der »*Ercole*« allen andern zur Gattung der Choroper gehörigen Werken Cavalli's, sogar auch der »*Didone*«, an Menge, Breite und Pracht der Chorscenen überlegen ist. In der instrumentalen Ausstattung des »*Ercole*« kam Cavalli den Neigungen des französischen Hofes einen Schritt entgegen, indem er außer der Hauptsinfonie vor dem Prolog noch einzelnen Akten kleinere Sinfonien vorhergehen lässt. Die Franzosen verlangten aber mehr: die Tänze und Aufzüge galten ihnen als der Kern der Stücke, die dramatische Handlung bildete den gemeinsamen Faden, durch welchen diese Schau- und Koncertstücke einen Schein von Zusammenhang erhielten. Ein Doppelheer von Genien und Dämonen war jeden Augenblick bereit, in das Spiel einzufallen. Da der Dichter des »*Ercole*« auf diese Sitte nicht gefaßt gewesen, wurde die Oper in Paris erst französirt und mit nationalen Balleteinlagen versehen. Die Komposition derselben soll Lully übertragen worden sein. In Cavalli's Partitur findet sich nur an einer Stelle die sicher nachweisbare Spur einer solchen Einschiebung. Am Ende des Prologs ist nach dem ersten Einsatz des Chors: »*O Gallia fortunata*« bemerkt: »*Il baletto Reale e poi finito segue il coro: O Gallia fortunata*«. Daß in diesen großen Ballets die Hofgesellschaft mitwirkte, war die Regel, mitunter betheiligte sich auch der König selbst.

Die Rücksichten auf die französische Musikweise erkennt man im »*Ercole*« noch an andern Merkmalen. Das Recitativ hat, in den ersten beiden Akten, mit dem venetianischen Styl verglichen, alle Freiheit verloren. Die Altvenetianer würzen ihr Recitativ in gemessenen Abständen mit lyrischen Einlagen, mit kleinen Koloraturen und geben den Schlüssen der Rede gern sinnende empfindungsreichere Wendungen. In den Recitativen des »*Ercole*« aber ist diese Grenze weit überschritten. Der Coupletton ist das herrschende Element. Zweitens zeigen die geschlossenen Melodien anmuthigen Charakters zum großen Theil eine Abhängigkeit von Tanzrhythmen, die Cavalli und den Italienern, Dank ihrer schönen wohlklingenden Sprache, von Natur fremd ist. Die französische Vokalmusik war jederzeit eine abgeleitete. Als Probe für diesen Aufbau der Musik im »*Ercole*« auf dem Grund von kleinen Liedern im Tanzstyle kann die Scene im ersten Akte dienen, welche Venus mit dem *Coro di Gratie* ausführt. Das Thema der Venus ist ein rhythmisch sehr ärmliches:



Die Grazien antworten in einer Weise, deren erste Hälfte französisch ist, in der zweiten aber sich auf einen höheren Ton hebt:

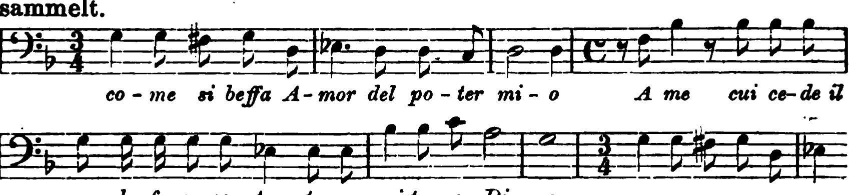


Die Nothwendigkeit, an den französischen Liedstyl anzuküpfen, hat es veranlaßt, daß der Ausdruck in manchen der Sologesänge des »*Ercole*« geringer ist, als wir das von Cavalli erwarten durften, zuweilen auch gänzlich verfehlt.

In einer Scene (des II. Akts), in welcher Hyllos von Jole Abschied nimmt, klagt er über die Trennung mit den Worten: »*Chi puo viver un sol instante lungi dal* . . .« Die Melodie klingt aber nichts weniger als unglücklich, nämlich:



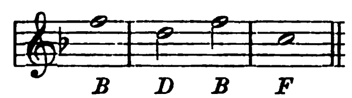
Ein drittes Merkmal des französischen Einflusses trägt die Musik des »Ercole« in der Metrik. Es ist der häufige und regelmäßige Wechsel des C- und $^3/_4$-Takt in Sätzen, welche Glieder eines und desselben Gedankens sind. Diese der Vokalpartie der französischen Oper eigenthümliche Erscheinung stammt ebenfalls vom Tanze ab. Sie dient hier dazu, die einander ablösenden Gruppen scharf abzuheben, im gewissen Sinne dramatisch zu beleben. Die Venetianer gebrauchen diesen rhythmischen Wechsel in großen Proportionen, um die verschiedenen Theile eines großen Kantatensatzes, einer gesungenen Scene, zu sondern. Hier aber, im »*Ercole*« Cavalli's, durchdringt er die Gliederung eines einzigen Themas, den Aufbau eines Recitativabschnitts in einer Weise, welche dem gesunden Vokalsinne der Italiener unnatürlich erscheinen mußte. In einzelnen Fällen hat aber Cavalli dieser französischen Unsitte des Rhythmenwechsels eine gute Seite abzugewinnen gewußt. So giebt er dem ersten Recitativ des Ercole mit dem Dreivierteltakt eine Art von Coupletrefrain, um den sich der Fluß seiner eifrigen Reden und Klagen immer wieder sammelt.



Daß die Instrumente das Motiv als Ritornell durchführen, hebt seine Bedeutung noch mehr. Ebenso wirksam belebt Cavalli durch den Wechsel von C- und 3/4-Takt den Schlußchor des Prologs.



Auch in den Instrumentaltheilen des »*Ercole*« hat Cavalli aus der französischen Musik manche gute Wirkungen gezogen. Am frappantesten ist dies in der Anlage des großen Recitativs des Ercole im 5. Akt: »*Come solo ad un grido*«, wo jeder Satz des Helden von dem Orchester gewissermaßen durch das feste Orchestermotiv



unterstrichen wird. Besonders in den Ouvertüren des »*Ercole*« sind französische Anregungen sehr gut verarbeitet. Sie bestehen im häufigen Gebrauche der Fugenform und der Hervorhebung stolzer Rhythmen. Letzteres z. B. in dem Mittelsatz der Hauptsinfonie:



Der erste Satz derselben Sinfonie beginnt:



Den Schluß und dritten Theil dieser Hauptsinfonie bildet ein kurzer (7 Takte) Fanfarensatz der Trombe, in welchem abermals das oft bemerkte Vorbild der Toccata von Monteverdi's »*Orfeo*« zum Vorschein kommt.

Unter den Chorscenen der Oper treten in erster Linie diejenigen des Prologs hervor. In Frankreich wurde dem Prologe immer ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Die Flüsse sind es in diesem Prolog, die dem gallischen Lande und seinem Könige ihre Huldigung darbringen. Cavalli hat ihre Worte in außerordentlich imposanten Sätzen und ungemein abwechselungsreich wiedergegeben. Ganz ersichtlich ging er dabei auf den Effekt durch den Kontrast aus. Ein

lebhafter Hauptsatz schließt mit feierlichen Wendungen, in einem anderen lösen sich die pathetischen und lustigen Abschnitte unvermittelt und grell ab. Ähnlich wie in der »*Doriclea*« kehren auch hier die leisen Schlüsse der Massen wieder, ein sanftes Ausklingen der breit und farbenreich hingelagerten Sätze, das sehr fein und poetisch empfunden ist. Aus den Chorscenen der Oper selbst ragen zwei zu einer großen Höhe des Pathos empor. Die erste ist am Eingang des dritten Aktes, die Scene, wo Heracles und Jole in Sätzen von echt Cavallischem Ausdruck, vom Orchester mächtig unterstützt, den vermeintlichen Tod des Hyllos beklagen. Die Chöre geben den dunklen und ergreifenden Grundton dieser schönen Scene, einer der bedeutendsten nicht bloß aus dem »*Ercole*«, sondern aus der ganzen Opernlitteratur überhaupt. Eine zweite bedeutende Chorscene ist die des fünften Aktes: »*Pera, pera il crudel*«. Die Macht dieses Stückes liegt im Aufbau, der sich aus einem kurzen Motiv entwickelt, dem Recitativ des »*Ercole*« entnommen.



Dies wird von Cleria, der Königin, vom Laomedonte, und dann vom Bussiride aufgenommen, von jedem der neu zutretenden Solisten im Ausdruck gesteigert. Und nun erst fallen die Massen ein. Auch der Chor der Priester, »*Coro di Sacerdoti*«, welche in diesem Akte die Göttin der Ehe anrufen: »*Pronuba casta Dea*«, verdient besondere Beachtung. Die Wirkung, welche der strenge kirchliche Styl dieses Satzes in seiner Umgebung macht, ist ganz überwältigend. Die Einmischung des frommen kirchlichen Elements im Musikdrama kann man bis auf Monteverdi's »*Orfeo*« und Gagliano's »*Dafne*« zurückverfolgen; mit gleicher Macht wie an dieser Stelle ist aber die Idee noch nie verwirklicht worden. Es findet sich auch später nicht viel, was ihr an die Seite zu stellen wäre.

Unter den solistischen Ensemblesätzen des »*Ercole*« nimmt das Quartett »*Dell occaso*« (5. Akt) die erste Stelle ein. Mit ihm beklagen die Überlebenden den Tod des Ercole. Es ist wieder einer jener Sätze, der für das Genie des Cavalli das vollste Zeugnis ablegt. Ein einziger *A* moll-Akkord die Harmonie, der Gesang im Wesentlichen auf drei Noten gestützt; aber welche Schwere der Empfindung spricht aus diesem einfachen Bilde:

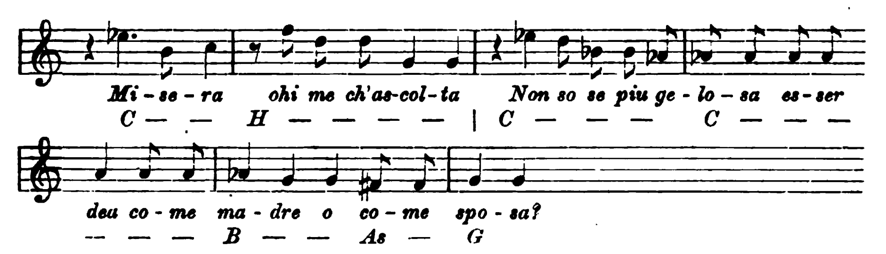


Die Oper würde mit diesem Satze einen erhabnen Abschluß gefunden haben. Die festliche Veranlassung erlaubte das nicht. Juno bringt die Nachricht, daß Ercole unter die Götter aufgenommen ist und zwar mit folgendem Sätzchen:



Mit bedeutenden Chören und Ensembles geht darauf das Werk freudevoll zu Ende.

Unter den größeren Soloscenen der Oper ist die der Dejanira im 2. Akte die bedeutendste, »*Misera Ohi me ch'ascolta*«, ein Stück, welches dem Schmerze der als Mutter und Gattin tiefgekränkten Frau einen eigenthümlichen Ausdruck giebt. Nicht in Leidenschaft spricht Dejanira, sondern in schauerlicher Ruhe. Hier die musikalischen Hauptmotive der Scene. Der erste Satz ruht auf dem Thema:



Der Seitensatz tritt aus dem Recitativcharakter heraus und geht in Melodien von schwer fragendem Ton über:



In der Deklamation und in der Verwendung der Pausen zum Ausdruck gebrochenen und verwirrten Zustandes bietet diese Melodie ein Muster. Der eigentliche Mittelsatz der Scene:



steht diesem bewegtern Theilen mit einer unheimlichen düstern Fassung gegenüber.

Die Umgebung dieser großen Scene dient dazu, ihre Wirkung zu heben. Vorausgeht eine der komischen Scenen, wie wir sie aus der Venetianischen Oper kennen, ein flotter Dialog in kleinen Sätzchen zwischen Paggio und Licco, zwei Dienern, geführt. Es folgt ihr eine reizende Idylle: das Wasserlied der Prasitea:



Wunderhübsche Schlummer-Chöre der *Aure e ruscelli* schließen dasselbe ab. In ihren Themen ist Verwandtschaft mit der *Sinfonia navale* der »*Didone*«.

Dor-mi, dor-mi, dor-mi o so-no dor-mi tra le brac-ci-e Pra-si - tea.

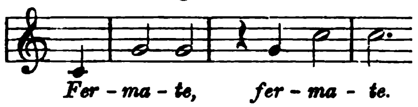


Bekanntlich fand die Musik des »*Ercole*« in Paris keineswegs die verdiente Beachtung. Von den Ueberraschungen der Ausstattung und der scenischen Vorgänge gefesselt, übersah man sie.

Der »*Scipione*« Cavalli's (Dichter Minato, erste Aufführung i. J. 1664, San Giovanni e Paolo) enthält einen Niederschlag der im »*Ercole*« empfangenen französischen Anregungen in den Instrumentalsätzen, welche die Gladiatorenkämpfe des ersten Aktes begleiten. Thematisch sind diese Stücke außerordentlich einfach, nur auf das Nothwendigste d. i. den Rhythmus zugeschnitten. Das erste derselben klingt an den Fanfarenton an:



Die Chöre der Oper sind nur kurz; Begrüßungssätzchen beim Erscheinen des Feldherrn: verlängerte Zurufe wie »*Viva Scipio*« (im ersten Akt), die aber durch ihre Stellung zwischen dem Recitativ sehr dramatisch und lebendig wirken. Eine der bedeutendsten Nummern der Oper ist der Auftritt der Venus im Prolog. Nach einer in Fermaten und feierlichen Rhythmen geführten zweisätzigen Sinfonie erscheint sie sammt ihrem Sohne in einem Wolkenwagen, welchem zwei Tauben vorgespannt sind. Bald kommt Mars in einem Gefährt von zwei Löwen gezogen. Dem Herrscher über Krieg und Waffen ruft nun die Göttin der Liebe gebieterisch hoheitsvoll zu ihr:



Dieses Motiv, welches in seiner akkordischen Natur wieder das Cavalli'sche Gepräge deutlich zeigt, beherrscht den Ausdruck der Scene. Ihr Mitteltheil ist frei im Recitativton und in Koloraturen geführt. Das Duett zwischen Amor und Venus, »*Gli scettri e tesori*«, welches den Prolog schließt, ist eine der schönsten Arbeiten, welche wir von Cavalli in dieser Gattung besitzen.

Viel stärker als die französischen Einflüsse machen sich im »*Scipione*« die Spuren der venetianischen Volksbühne geltend. Die Verwickelungen im Drama beruhen zum großen Theile darauf, daß Sofonisba in Manneskleidern einhergeht. Der Held der Oper »Scipione« ist Sopran (Kastrat). Drittens drängen sich auch die komischen Episoden breit in den Fluß der Handlung hinein. Siface und Lesbo tragen zahlreiche Gassenhauer vor: Einer davon mag als Probe dienen:

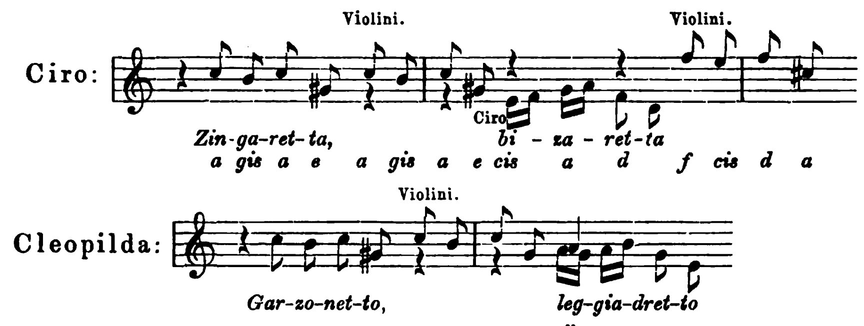


Im »*Mutio Scaevolo*« (Dichter Minato, erste Aufführung i. J. 1665, San Salvatore) beschränken sich die Chöre auf die Anfangsscene und auf die Schlußscene der Oper. Die der ersteren sind ganz dramatisch: Die Truppen befeuern mit »*Si rompa*« und ähnlichen kräftigen Schlachtrufen ihren Muth, während des im Gang befindlichen Gefechtes. Die Ouvertüre ist nur eine Einleitung zu dieser Scene und ganz in dem einfachen aber alarmirenden Styl einer Kriegsmusik gehalten. Der »*Mutio Scaevola*« hat viele Duetten, die Mehrzahl seiner Arien ist breit ausgeführt. Orazio, eine der Hauptpersonen des Stücks, ist Sopran.

Der »*Mutio Scaevola*« ist die erste Oper Cavalli's, bei welcher der Prolog aufgegeben ist.

Nach Fétis würde auch der »*Ciro*« unter diejenigen Choropern Cavalli's zu setzen sein, welche wir den Einflüssen des »*Ercole*« und der Pariser Episode verdanken; denn Fétis setzt (mit Clément (»*Dictionnaire lyrique*«) dieses Werk in das Jahr 1665. Thatsächlich kam der »*Ciro*« zu dieser Zeit aber nur in einer neuen Bearbeitung auf die Bühne, bei der Mattioli den musikalischen Theil übernommen hatte. Cavalli's »*Ciro*« gehört ins Jahr 1654, soweit man ihn überhaupt als eine Arbeit Cavalli's bezeichnen darf. Denn das Werk kam mit der Musik aus Neapel; nur einige für Venedig neu gedichtete Nummern wurden von Cavalli — dem Apollo der Harmonie, wie ihn Bonlini[1] bei dieser Gelegenheit nennt — komponirt. An dem Stücke interessirt der Prolog, weil er uns zeigt, wie die Dichter zuweilen in Verlegenheit darüber waren, wo sie die Ideen für diesen hergebrachten Theil ihrer dramatischen Arbeit nehmen sollten: La Poesia, la Musica, l'Architectura, la Pittura treten auf, um über einen Gegenstand zu berathen, würdig genug, um von ihnen gemeinsam gefeiert zu werden. Jede schlägt einen anderen vor; der sich lang hinziehende Streit wird in Duetten und Terzetten geführt, bis sich endlich alle vier in einem Quartett über »*Ciro*« einigen.

Der »*Ciro*« hat einen verhältnißmäßig großen Bestandtheil von Arien, die mit Orchesterinstrumenten begleitet sind. Unter ihnen findet sich eine von Cavalli komponirte, in der der Komponist wie in einem gleichen Falle in der »*Didone*« entgegen der Absicht des Dichters eine humoristische Auffassung beliebt hat. Es ist das Duett: »*Zingaretta*« zwischen Ciro (Kastrat) und Cleopilda, auch deßhalb bemerkenswerth, weil in ihm die Form der spätern Scarlatti'schen Duetten wieder vorbereitet erscheint:



Der Charakter der komischen Episoden ist im Übrigen in diesem »*Ciro*« sehr niedrig: Delfido, der Sklave der Elmira, welcher diese Gruppe

[1] *Bonlini, J. C., Le glorie della poesia . . . , Venezia 1730.*

in erster Linie vertritt, ist ein Stotterer: Späße wie Papa — Papa para — Padrona bilden die Regel.

In dem nicht von Cavalli herrührenden Duett zwischen Cambise und Mandane (in der ersten Scene des ersten Aktes) singen die beiden Stimmen sehr viel in Sextenparallelen. Das ist also eine sehr alte Liebhaberei der Neapolitanischen Oper.

Auf der Bibliothek von San Marco befindet sich unter den Cavalli'schen Choropern noch ein »*Eliogabalo*«, von dem die Statistiker nichts wissen. Auch Galvani nicht. Es steht aber auf der ersten Seite der Partitur: »*Del sig. Francesco Cavalli*«. Außerdem ist aber die Thatsache, daß Cavalli einen Eliogabal von Aureli komponirt hat, zwei Mal beglaubigt. Das erste Mal in der Vorrede des von Boretti komponirten Textbuchs zum »*Eliogabal*«[1], zweitens in der Vorrede zu Aureli's »*Vitio depresso*« (vom Jahre 1687), der eigentlich eine dritte Bearbeitung desselben Eliogabalstoffes ist. In dieser Vorrede sagt Aureli, daß der »*Eliogabal*« schon 18 Jahre lang mit Cavalli's Musik an San Grimano gegeben werde. Ist diese Zahlenangabe richtig, so würde der »*Eliogabal*« nach dem »*Mutio Scaevola*« als die letzte Choroper des Meisters einzusetzen sein.

Die Chöre sind Soldatenchöre, kurze dramatische Stücke. Der Inhalt dieser Oper ist eigentlich tragisch: Eritea liebt den Giuliano, muß aber den Eliogabalo heirathen. Trotzdem herrscht in ihrer Musik ein leichter, oft frivoler Ton vor, und Cavalli hat auch solche Stellen scherzhaft behandelt, wo die Situation eine ganz ernste ist. Eine der wenigen Nummern, in welchen eine innigere und tiefere Empfindung zum Ausdruck kommt, ist die dritte Scene des zweiten Aktes, in welcher Giuliano zwischen Treue und Entsagung einen schweren Kampf kämpft: »*Deh manda quei singulti*«. Zu den edleren Nummern gehört auch das Quartett der vier Soprane: »*Pur ti stringo*«, mit welchem die Oper schließt.

Die militärischen Helden dieses Dramas: Eliogabalo, Alessandro, Cesare sind Sopran. Ein Curiosum bietet die Partitur darin, daß die Partie einer Frau, der Zenia, für einen Tenor geschrieben ist.

Das Werk, mit welchem Cavalli von der Bühne Abschied nahm, ist die zweite Bearbeitung seiner »*Erismena*« vom Jahre 1670. Es ist eine Solooper und eine schwächere Arbeit. Mit dem »*Ercole*« scheint der Komponist den Höhepunkt seiner dramatischen Kraft überschritten zu haben. Die folgenden Opern zeigen ein viel geringeres Interesse an der Sache und stehen in Auffassung und Erfindung weit hinter den gleichzeitigen Kirchenmusiken, die wir von ihm kennen.

---

[1] Siehe Twiel, Dr. P., a. a. O, S.

namentlich hinter dem herrlichen achtstimmigen Requiem, das er zur jährlichen Feier seines eignen Gedächtnisses schrieb[1].

III.

Neben Cavalli ist im ersten Abschnitte der venetianischen Periode der bedeutendste Meister Marco Antonio Cesti. Vertritt Cavalli mehr die kräftigen Elemente der dramatischen Musik, so ist Cesti eigen und groß im Ausdruck des Innigen und Zarten. Cavalli's Natur entfaltet ihre Größe in den pathetischen Scenen, den starken Leidenschaften gegenüber und in den Situationen, welche das Geheimnisvolle und Schauerliche beherrscht. Cesti's Kunst erwärmt uns am eigenthümlichsten in den idyllischen Abschnitten des Dramas: wenn die Töne den sanften Regungen liebender Herzen Ausdruck geben, wenn der Freund tröstend zum Freunde spricht, wenn ein Einsamer in zarter Klage sich sehnt und erinnert, wenn sinnige Bilder des Träumens zu schildern sind. Kennzeichnet den Cavalli die scharfe bestimmte Melodik, die Hinneigung zu den allereinfachsten Schritten und Wendungen, so ist Cesti unerschöpflich an intimen und feinen Biegungen. Seine Schlüsse schlagen unerwartet gewundene Wege ein und keines andern zeitgenössischen Komponisten Melodien sind so reich an verminderten Terzen und seltenen Intervallen. Keineswegs sind seine Opern kraftlos. Er hat Chöre von außerordentlicher Kühnheit der Anlage und gewaltiger Wirkung. Die Trompetenmusik der Monteverdi'schen Zeit lebt in vielen Nummern seiner Opern, Solo- wie Chorgesängen und selbständigen Orchestersätzen fast noch mächtiger auf, als das bei Cavalli jemals der Fall ist. Seine Buffoarbeiten zeigen eine herzhafte Frische und nahe Beziehungen zu dem derberen Theil der Volksmusik seiner Zeit. Cesti ist durch sie für die Entwickelung der komischen Oper ungemein wichtig. Was die Form der Sologesänge anbetrifft, so bietet er in ihr durchschnittlich einen Fortschritt über den Cavalli hinaus. Bei Cesti überwiegen die Stücke mit breiter kantatenmäßiger Anlage und namentlich bietet er viele vollendete Beispiele für die dreitheilige, die sogenannte Da capo-Arie. Wo es nicht der Text verlangt, verschmäht er die variirten Lieder und die Gebilde einer leichtern Kunst.

Die Statistik der Musikdramen Cesti's ist noch sehr mangelhaft. Cesti beginnt im Jahre 1649 mit der »*Orontea*« und schließt zwanzig Jahre später mit »*Argia*«. Fétis, den wir nicht umgehen können, theilt aus diesem Zeitraum, die beiden genannten Werke eingerechnet,

[1] Abschrift in der Musikalischen Privatsammlung Sr. Maj. des Königs von Sachsen.

8 Opern mit, Galvani weist 6 derselben als in Venedig aufgeführt nach; nämlich 1) die »*Orontea*« (Dichter Cicognini) 1649 Teatro San Apostoli. 2) »*Cesare amante*« (Dichter Varottari, pseudonym Rivarotta) 1651 Teatro San Giovanni e Paolo. 3) »*La Dori*« (Dichter Apolloni) 1663 Teatro San Salvatore, erste Aufführung. 4) »*Tito*« (Dichter Conte Beregan) 1666 San Giovanni e Paolo. 5) »*L'Argia*« (Dichter Apolloni) 1669 Teatro San Salvatore. 6) »*La schiava fortunata*« (Dichter Moniglia) 1674 Teatro San Moise[1]. Die von Fétis ins Jahr 1668 verwiesene »*Argene*« kennt Galvani nicht, und der »*Genserico*«, über dessen Beendigung Cesti gestorben sein soll, wird von demselben Gewährsmann ganz und gar dem Domenico Partenio zugewiesen.

Von jenem sechs durch Galvani beglaubigten Opern Cesti's sind die letzten vier in Partitur erhalten und befinden sich auf der Bibliothek von San Marco in Venedig. Von der in Venedig wiederholt (1666 und 1683 in Neubearbeitung) nach einer Bemerkung Joseph Warren's[2] auch in Mailand (1662) und in Bologna (1669) aufgeführten »*Orontea*« besitzen wir ein Fragment, welches C. Burney aus dem Musikbuch des Malers Salvator Rosa abgeschrieben und im 3. Band seiner »*General History of Music*« mitgetheilt hat.

Zu diesen Partituren kommen aber noch 7 andere, welche sich auf der Wiener Hofbibliothek befinden. Es sind mit einer Ausnahme große Opern und kleinere Festspiele, welche Cesti in Diensten des kaiserlichen Hofes geschrieben hat. Einzelne derselben mögen von hier aus weitere Verbreitung gefunden haben. Wenigstens besitzt München die Partituren von dreien dieser Wiener Werke[3]. Eine von ihnen: »*Il pomo d'Oro*«, erhielt Weltruf und gehörte unter die Kunstwerke, deren Namen im ganzen gebildeten Europa des siebenzehnten Jahrhunderts gekannt waren. Köchel hat in seinem »J. J. Fux« die Titel dieser Cesti'schen Opern angeführt. Eine weitere Beachtung haben sie bisher nicht gefunden.

Diese sieben Wiener Partituren bestehen aus der 1) »*Serenata* zum Geburtstag des Herzogs Cosmo von Toscana«; 2) der Oper: »*Il principe generoso*«; 3) der Oper: »*Nettuno e Flora*«; 4) dem Festspiel: »*La magnanimità d'Alessandro*«; 5) der Oper: »*Le disgrazie d'Amore*«; 6) der

---

[1] In Gemeinschaft mit M. A. Ziani. Siehe unten.

[2] Diese Bemerkung steht auf dem Vorblatt des Partiturexemplares der »*Dori*«, welches sich im British Museum befindet. Dorthin hat W., ein eifriger Sammler, dasselbe geschenkt.

[3] Es sind: »*La Magnanimità d'Alessandro*«, »*Il principe generoso*« und »*Le disgrazie d'Amore*«.

Oper: »*Semiramide*« und 7) der Oper: »*Il pomo d'oro*«. Es sind somit 10 Partituren Cesti'scher Musikdramen erhalten. Das früheste unter denselben ist, wenn wir von der »*Orontea*« absehen, die »*Serenata*« zum Geburtstag des Herzogs Cosmo. Die Partitur giebt als Entstehungsjahr 1662 an, als den Ort der ersten Aufführung Florenz, das Cesti's Geburtsort war. Dieses Datum ist wichtig; denn die Biographien Cesti's enthalten zwischen den Jahren 1654 und 1663 eine Lücke. Um sie auszufüllen, würde in Florenz und von da aus in der Theatergeschichte der italienischen Städte nachzuschlagen sein. Möglicherweise deckt das große Dunkel, welches über der Entwickelung der Oper in Rom liegt, auch eine Reihe von Arbeiten Cesti's. Es liegt jedoch auch die Möglichkeit vor, daß Cesti jenen Zeitraum außerhalb seines Vaterlands verbracht hat. Die Vorrede zu der »*Serenata*« zeigt eine genauere Bekanntschaft mit der französischen Musik, als sie damals in Italien durchschnittlich zu finden war. Cesti beruft sich in ihr für seine Orchesterbesetzung auf den französischen Brauch. Und die Instrumentirung ist es, welche an der »*Serenata*« die musikalische Aufmerksamkeit in erster Linie erregt. Sie besteht aus 6 Violinen, 4 Altviolen, 4 Tenor- und 4 Baßviolen, 1 Kontrabaß, einem hohen Spinettchen und einem großen Spinett; außerdem einer Theorbe und einem Archiliuto (d.i. einer großen Laute). Wir sehen also hier die tiefen Saiteninstrumente noch in einem großen Uebergewicht zu den hohen Violinen, wir sehen namentlich noch einen bedeutenden Apparat von Akkordinstrumenten zur Begleitung verwendet. Daß diese letztere Erscheinung von allgemeiner Bedeutung für die begleiteten Vokalwerke des siebenzehnten Jahrhunderts sammt und sonders ist, braucht an dieser Stelle nicht betont zu werden. Von der vermeintlichen Klangarmuth, die unsre Musikfeuilletonisten an den Werken jener Zeit immer neu in Verwunderung setzt, ist thatsächlich auch in dieser Cesti'schen Operette keine Spur. Cesti giebt in der »*Serenata*« für die Begleitung noch eingehendere Vorschriften. Die Soli, die zwei- und dreistimmigen Ensemblesätze werden gestützt vom großen Spinett (mit zwei Registern), von der Theorbe und dem Kontrabaß: bei den (8stimmigen) Chören gehen außerdem noch eine Baßviola und das kleine Spinett mit. Bei den Sonaten spielen alle Instrumente. Unter diesen Sonaten unserer »*Serenata*« nimmt die Ouvertüre die erste Stelle ein. Ihre Anlage gründet sich auf starke Gegensätze, sowohl im Ausdruck wie im Klang. Sie zeigt neben dem häufigen Wechsel von forte und piano auch im Satzbau jenes schroffe Umschlagen der Bewegung, des Adagio ins Presto, welches ein Kennzeichen der venetianischen Schule im Allgemeinen bildet. Als ein eigenthümliches, ausgesprochen französisches Element bemerken wir in ihr die Wieder-

kehr kurzer Episoden, die von einem dünnen Trio besetzt sind: hier 2 Violinen und 1 Baßviole, denen noch das kleine Spinett beigefügt ist. Dieses Instrumentaltrio für Mittelsätze und Zwischensätze wendete die französische Musik in zahlreichen Spielarten an: als Trio von 2 Flöten mit den Violinen im Baß, Oboen und Violine, als Trio von Fagott und Oboen, später von Hörnern und Klarinetten und noch in andern Formen. Es war aber dieses Trio eine der charakteristischsten Erscheinungen der französischen Musik. Als solche wurde es von den Musikern anderer Länder gern nachgebildet: von Seb. Bach z. B. in den Koncerten, auch in der »*Hohen Messe*«; von Händel ebenfalls in den Concerti grossi, von Ph. Em. Bach in den Orchestersinfonien.

Im Übrigen steht die »*Serenata*« Cesti's auf dem Boden, auf welchem sich die Festoper der Höfe von Anbeginn der Gattung ab mit Vorliebe bewegt. Ihre Dichtuug spricht durch den Mund des Frühlings und anderer Allegorien Gedanken der Huldigung aus, und die Musik breitet im vergrößerten Maße die bekannten Formen der Florentiner Choroper vor uns aus.

»*La Dori*«, welche der Zeit nach auf die »*Serenata*« folgt, ist Cesti's berühmteste Oper. Sie begegnet uns in Venedig wieder 1667 (San Giovanne e Paolo) und 1671 (ebenda) wie es scheint in Neubearbeitungen. Nach Bonlini[1] ging sie über alle Hauptbühnen Italiens. Sicher nachweisbar sind Textbücher in Ferrara (1663), Parma (1665), Reggio (1668), Florenz (1670), Rom (1672). Aus der Vorrede des ersten venetianischen Textbuches darf man schließen, daß sie schon 1661 in Florenz anfgeführt worden ist. Hiermit erhält die schon bei der »*Serenata*« ausgesprochene Vermuthung Bestätigung, daß Florenz für den uns unbekannten Theil von Cesti's Lebensgeschichte von Wichtigkeit ist. Für die Bestimmung der »*Dori*« zur Hofoper spricht auch der Umstand, daß der Prolog des Werkes das Hofleben in warmen Worten feiert. Cesti hat diesen Stellen einen Ton inniger Erregung gegeben. Momo, der die betreffenden Worte spricht, geht mit seinem Gesang aus dem Recitativ in sehnsüchtige und tiefgefühlte Weisen über, als er vom Hofe hört.

Ihre große Beliebtheit verdankt die Oper dem Textbuch mit, dessen Verfasser Apolloni ist. Die Dichtung feiert in den Formen und Mitteln der damaligen Verkleidungsoper die Macht der Gattenliebe. (Die Fabel ist im ersten Abschnitt dieses Aufsatzes unter Nr. 27 mitgetheilt worden). Die Musik bewegt sich in großen Formen: Nur die Ouvertüre ist in überraschend kurzen unentwickelten Sätzen (4 im Ganzen)

[1] Bonlini, J., a. a. O. pag. 65.

aufgebaut. Der Gesang hält im Recitativ wie in den geschlossenen Sätzen sehr große Maße ein und erscheint in der Anlage der Formen von dramatischen und originellen Einfällen beherrscht. Namentlich ein Duett der Oper ragt in dieser Beziehung hervor. Es ist die 6. Scene des 2. Actes. Oronte, der junge Held der Oper (Altkastrat) eröffnet dieselbe mit einem sehnsuchtsvollen, etwas schwermüthigen Liebesgesang »*Mi rapisce la mia pace*« (G moll, $^3/_2$, 56 Takte). Eben setzt er mit seiner Klage zum zweiten Male ein, da, beim 8. Takte, unterbricht ihn eine zweite Stimme. Es ist die der Ali, seiner Geliebten, deren Gegenwart Oronte nicht bemerkt hat. Im Traum, in leisem, schwebenden Tone spricht sie ihre Liebe aus. Rede der Schläferin mit Gegenrede des Lauschers wechselnd, bildet den Mitteltheil. Dann nimmt Oronte seine Arie auf, nun aber mit freudigem Texte und mit hellen Wendungen in der Melodie. Am Schlusse fällt Ali mit ein. Von dem einfach innigen Charakter dieser, von vielen Komponisten der folgenden Zeit als Muster benutzten Scene kann die öfters wiederholte Stelle des Schlußduetts ein Bild geben:



Wie dieses Duett, so sind im Allgemeinen die elegischen Duette der »*Dori*« die hervorragendsten Stücke der Musik, prächtig deklamirt und von einer edlen Empfindsamkeit eigen belebt. In ihnen prägt sich Cesti's eigne Natur am deutlichsten aus. Die heitern Stücke zeigen in der Erfindung den Einfluß der venetianischen Volksmusik. Ihr Styl aber schließt sich dem des Carissimi so getreu an, daß man sie ruhig für Arbeiten des römischen Meisters ausgeben könnte Hier sind zwei Beispiele 1) das Duett zwischen Alinda und Arsinoe (10. Scene 1. Akt): »*Se perfido Amore*«







2) Arseto's Ariette:



Chöre sind in der Oper nicht. Sie schließt mit einem Sextett.

Die Partitur der »*Dori*« ist außer in San Marco in gleichlauten den Exemplaren vorhanden im British Museum zu London, auf der K. K. Hofbibliothek zu Wien, und in der Biblioteca Estense zu Modena.

Ungefähr in gleicher Zeit wie die beiden genannten Werke wird »*La Magnanimita d'Alessandro*« entstanden sein. Die Wiener Partitur giebt kein Datum an. Aber Allacci setzt eine Oper dieses Titels ins Jahr 1662. Die Aufführung fand in Innsbruck zu Ehren der Königin Christine von Schweden statt. Die Dichtung, von dem kaiserlichen Hofpoeten Franz Sbarra aus Lucca verfaßt, war in demselben Jahre schon in Wien in der »*Favorita*« zum Geburtstage des Kaisers de·eopold über die Bühne gegangen. Jedoch, wie das üblich war, unıit einer kleinen Änderung im Namen: als »*La generosit di Ales*lieb*dro*«. Die Musik hatte bei dieser Gelegenheit Giuseppe Tricarico mitg. Mantua komponirt.

Ouve Cesti's Komposition ist für seine Begabung im Buffo-Fache von ——eutung. Der Dichter hat das Drama mit komischen Elementen n ausgestattet. Eine Hauptfigur dieser Klasse ist der »*Soldato*«,

eine Art »*miles gloriosus*« mit einem starken Zusatz von Hanswurstthum. Zu seiner koloraturenreichen Hauptarie: »*Soldati a la mano che tempo ben è*« tanzt er. An einer anderen Stelle ist eine Scene eingefügt, welche ohne Änderung in das spätere Intermezzo verpflanzt werden könnte. Da haben wir den üblichen Stotterer (Gobbo), der fünfmal mit *ca ca* ansetzt, um endlich *carbo* zu sagen. Da haben wir vor allem die parodistische Tendenz, den beabsichtigten Widerspruch zwischen Zweck und Mitteln, der für die Entfaltung musikalischer Komik zu allen Zeiten die besten Dienste geleistet hat. Gobbo's Mädchen Alissa ist braun, und diese Eigenschaft der dunklen Hautfarbe wird der Gegenstand von langen und eindringlichen Betrachtungen, deren lächerliche Wirkung durch das absichtliche Übermaß von schmachtenden Accenten und von gefühlvollen Wendungen, mit der sie musikalisch wiedergegeben sind, noch bedeutend erhöht wird. Die Arie, mit welcher diese Buffoscene eingeleitet ist,



zeigt die komische Bedeutung Cesti's schon in den ersten Takten: das Pathos des Tölpels ist hier in wenigen Strichen wiedergegeben. Vergleicht man den Anfang dieses Themas mit dem aus »*Dori*« mitgetheilten Anfang der Arie »*Non scherzi con Amore*«, so bemerkt man ein und dasselbe Lieblingsmotiv des Cesti.

Eine bedeutende Leistung von feinerer humoristischer Natur enthält die Oper in der Arie des Clearco »*Che cruda battaglia*«. Nachdem in einem 70 Takte langen Satze die Flammen der Liebe in einem etwas ausgelassen hitzigen Tone geschildert worden sind, schließt dieses Stück, ins Recitativ übergehend, elegisch in einem bedeutenden deklamirenden Style. Die thematische Erfindung der Arie zeigt die der Zeit der Venetianer eigene Freude an kleinen Wortmalereien besonders deutlich:



Das Orchester trägt die kräftig naiven Figuren ins Weite. Die Begriffe der »*Battaglia*« und des »*pugnare*« sind den Komponisten in der Regel ein willkommener Anlaß zur Malerei. Wenn wir die Bemerkung machten, daß in der ganzen »*Maganimita*« das Orchester viel mehr zur Begleitung herangezogen ist, als z. B. in der »*Dori*«, in welcher dasselbe eigentlich nur in der Schattenscene (*Ombra di Parisatide*, II. Akt 12. Scene) hervortritt, so muß diese Erscheinung aus lokalen Ursachen mit erklärt werden. Die Opern, welche für Wien komponirt wurden, zeigen durchschnittlich ein viel reicheres Orchester als die für italienische Bühnen, insbesondere die für Venedig geschriebenen Musikdramen.

Unter den verschiedenen Partien, der auch an Duetten und Terzetten reichen Oper, ist die des Alessandro selbst mit besonderer Liebe ausgearbeitet. Mit den Tönen verschleierter Klage wird er eingeführt:



und mit einer edlen Melancholie schreitet er durch das Drama hin. Die musikalische Zeichnung dieser Gestalt gehört unter die hervorragenden Leistungen der Oper jener Zeit; das ist eine eigen bewegte Musik, apart und reich in den melodischen Wendungen und Figuren. Besonders schön und natürlich kommt ihre dramatische Natur in dem Übergang von Gesang und Deklamation zum Ausdruck. Die ergreifendste Stelle ist wohl die, wo Alessandro in dem Recitative »*Ah troppo caro prezzo*« der Statira gedenkt. Ihren feierlichen Charakter markirt der Eintritt des Adagio.

Die Ouvertüre der »*Magnanimita*« ist in der französischen Weise dreisätzig angelegt. Dem ersten und dritten Satze, welche gleich lauten, liegt das Thema:



zu Grunde, der Mittelsatz hält ihnen gegenüber eine frohe Bewegung ein. Das Thema:



wird in verschiedenen Tonarten wiederholt, aber nicht fugirt. Der Prolog erinnert an die Mysterienbühne. Die Bezeichnung »*Scena celeste*« zeigt an, daß er im Himmel spielt. Die Personen, welche in ihm auftreten, sind die Eternita (Ewigkeit), Eta antica (das Alterthum), Secolo presente (die Gegenwart) und die Poesia. Der Gedanke, auf den das Vorspiel hinzielt, ist der: Alessandro war groß, aber der Kaiser Leopold ist noch größer.

»*Il principe generoso*«,[1] den Köchel ins Jahr 1665 setzt, hat eine bedeutende Scene: Es ist die 10. im 3. Akt: Egisto schlummert: Eliodoro wacht bei ihm, und singt dem Freunde liebevolle, zärtliche Töne zu. Die Nummer: »*Pieta che mi consigli*«, der Form nach eine kurze, dreisätzige Kantate a) $^3/_2$, b) Recitativ, c) = a) ist ein Prachtstück der Empfindung und des Ausdrucks. Die Scene findet einen spannenden Abschluß. Während Eliodoro sich verbirgt, erscheint Erista. Sie erkennt in dem schlafenden Egisto den treulosen Geliebten und beschließt sofort, ihn zu tödten. Schon holt sie aus zum Stoße. Da ist Eliodoro mit einem heftigen »*Ferma*« wieder auf dem Platze. Den Gesammtcharakter des »*Principe*« bestimmt die große Zahl zarter, elegischer Gesänge. Das hervorragendste Stück derselben ist das Schlußquartett: »*Ecco ingrembo*«. Ein feines heimliches Leben in den Mittelstimmen ist der auszeichnende Zug desselben. Der Anfang lautet:



[1] »*Il principe generoso*« ist in der Partitur als eine Arbeit des B. Remigio Cesti bezeichnet.

Das Festspiel »*Nettuno e Flora festiggianti*« trägt vollständig den Charakter eines höfischen Gelegenheitsstücks. Es wurde im Jahre 1666 zum Geburtstag der Kaiserin Margherita aufgeführt und hatte, obwohl es als *Dramma musicale* bezeichnet ist, nur die Bestimmung, das große Ballet einzuleiten (*per introduttione al gran baletto*), in welchem zur Feier des Tages alle die Künste der Nautik und der Hortikultur sich vereinigten, über welche der kaiserliche Hof zu Wien in jener Zeit verfügte. Diese Ballets waren in Frankreich namentlich zum höchsten Glanze entwickelt. Aber sie bildeten auch in andern Orten einen Gegenstand von besondrer Wichtigkeit. Wir wissen z. B. von Wien, daß der englische und französische Gesandte sich im Arrangement solcher Dinge den Rang abzulaufen suchten[1]. Solchen Aufgaben gegenüber waren Dichter und Musiker in einer schwierigen Lage und mußten auf die Mithülfe einer höheren Idee verzichten. Der Dichter des Festspiels »*Nettuno*« kommt in dem Drama nicht von der Stelle und greift in seiner Verlegenheit immer wieder nach den Wendungen der Huldigung für die Kaiserin, welche schon der Prolog reichlich genug ausgesprochen hat. Cesti hilft sich im Prologe mit einer Reihe von Instrumentalsätzen, die zum größten Theil Tanzcharakter haben. Auch die Singnummern fallen in diesen Ton mit ein. Die Ouvertüre erhebt sich mit ihrem kräftigen frischen Anfang auf eine höhere Stufe festlicher Stimmung. Im ersten Akt bleibt die Musik tändelnd, die Arien sind zum Theil sehr lang, sehr koloraturenreich; einzelne anmuthig wie der Text und sinnig Hervorragend ist nur das Duett zwischen Flora und Cloride und zwar wegen der glücklichen Wiederholungen der Hauptmotive, welche der breiten kantatenartigen Anlage des Stückes einen festen Halt geben. Ein dreistimmiger Nereidenchor im ersten Akt ist nur kurz.

Im zweiten Akte hebt sich die Komposition. Nach einem schönen langen Terzett tritt Nettuno mit einer Arie von finsterm Ausdruck auf und nun beginnt eine Folge von Chören, deren gewaltiger malerischer Charakter den Hörer mit Schaudern erfüllt. Die mächtigen Figuren, welche diese Sätze durchrollen, pflanzen sich in den Orchesternummern fort, welche das Meeresbrausen imitiren. Wir stehen hier vor einer Leistung descriptiver Musik, ähnlich wie sie später die französische Oper in der Periode Rameau's auszeichnet. Wien blieb auch in der weitern Folge der Hauptplatz, an welchem die italienische Oper mit dieser schon in den Florentiner Werken vorgebildeten Seite der dramatischen Musik Fühlung behielt. Auch

---

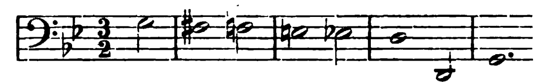
[2] Rink: Leopolds des Großen Leben und Thaten, Leipzig 1709.

ein sehr schönes Quartett ist in diesem zweiten Akte des Festspiels zu bemerken.

Im Jahre 1667 schrieb Cesti für den Karneval am kaiserlichen Hofe »*Le disgrazie d'Amore*« (Dichter Sbarra). Der Kaiser Leopold komponirte den Schlußtheil, die Licenza, der wir hier an einer Karnevalsoper mit Verwunderung begegnen. Die Oper gehört in noch ausgeprägterer Weise, als Cesti's »*La magnanimita d'Alessandro*« der komischen Gattung an. Das Textbuch, als *Dramma giocoso-morale* bezeichnet, behandelt die Ehestreitigkeiten der Venus und des Vulcan. Das Stück beginnt mit einer rührenden Klagescene der Venus, welche ihren Vater Zeus um einen andern Gatten bittet. Bald wird es drollig. Als die Göttin den Vulcan schildert, geräth sie in Eifer: ein Schimpfwort folgt dem andern: sie nennt den Gatten einen *Zoppo* (Tropf), ein *sepolcro animato* (ein wandelndes Grab). Und mit jedem neuen Wort geht die Stimme weiter in die Höhe. Die Scene schließt mit schmeichelndem Gesang. In der Partie des Vulcan begegnen wir kolorirenden Wendungen aus dem italienischen Straßengesang, ähnlich wie in Peri's »*Orfeo*«. Seine feste und trotzige Arie: »*Signor bravo*« ist eine bedeutende Charakterleistung im Buffostyl. Ihr anmuthiges Gegenstück ein leicht flatterndes Gesangstück des Amore: »*Non ti rider*«. Der Prolog dieser Oper ist dadurch bemerkenswerth, daß der zweite Satz der Ouvertüre (eine Sarabande) an seinem Schlusse wieder aufgenommen wird. Die Rückkehr in diese elegischen Weisen bildet nach den heitern Weisen der *Allegria* einen sinnigen Zug.

Fétis giebt nach Allacci an, daß in Wien im Jahre 1667, in Venedig im Jahre 1674 eine Oper »*La schiava fortunata*« aufgeführt worden sei, welche von Cesti und dem ältern Ziani gemeinsam komponirt worden sei. Galvani bestätigt die auf Venedig bezügliche Angabe. Die Sache verhält sich aber anders. Die Dichtung der »*Schiava fortunata*« rührt von Moniglia her und führt den Haupttitel »*La Semiramide*«. Mit diesem kehrt sie im Jahre 1670 in Venedig wieder, wo sie P. A. Ziani für San Giovanni e Paolo in Musik gesetzt hatte. Im Jahre 1674 erschien sie dann in San Moise unter dem Nebentitel »*La schiava fortunata*« und als gemeinsame Arbeit von Cesti und Marc Antonio Ziani, dem sogenannten jüngeren Ziani. Da um diese Zeit Cesti schon fünf Jahre todt war, so ist anzunehmen, daß der jüngere Ziani für diese Aufführung die Partitur des Cesti zu Grunde gelegt und mit eignen Zuthaten versehen hatte. Dies Verfahren war ein allgemeines. Wörtlich getreue Aufführungen älterer Kompositionen bildeten die Ausnahme. An der Wiener »*Semiramide*« vom Jahre 1667 ist aber keiner der beiden Ziani's

betheiligt; sie ist nach Ausweis der Partitur Cesti's Arbeit allein. Der bedeutendste Theil dieser Musik ist der zweite Akt: besonders hervorragend sind in ihm das von Geigenakkorden begleitete Recitativ der Iside: »*Tra questi lacci avvinta*« und das schwül gestimmte Terzett zwischen Iside, Creonte, Arsace: »*Amor sdegno*«. Dasselbe ruht wieder auf dem chromatischen Thema des *basso ostinato*, welches von der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts ab in der Gesangkomposition so häufig für die Schilderung feierlich pathetischer Seelenzustände verwendet worden ist.



Es wird erinnerlich sein, daß wir demselben in der Oper zuerst bei der Aria der Cassandra: »*L'Alma fia*« in Cavalli's »*Didone*« begegnet sind. Im ersten Akte zeichnen sich die Duette zwischen Semiramide und Nino (Mutter und Sohn) aus. Die Licenza der »*Semiramide*« ist wie der Prolog der »*Magnanimita*« wieder eine *Scena celeste*. Die *Fede cattolica* führt darin das Hauptwort.

Köchel hat Cesti's »*Pomo d'Oro*« ins Jahr 1666 gesetzt. Mit ihm stimmt Rink, der Biograph Leopolds I., überein. Die Partitur trägt jedoch den Vermerk 1668. Rink ist es, der uns darüber berichtet, daß dieser »*Pomo d'oro*« besondere Berühmtheit erwarb. Sie wurde nicht, wie die Regel war, einmal gegeben und dann bei Seite gelegt, sondern ein ganzes Jahr lang wiederholt und zwar, was eine ganz unerhörte Ausnahme war, »mit Zulassung aller Leute präsentirt«. Die Inscenirung dieses Werkes kostete nach demselben Gewährsmann 100 000 Thlr., eine Summe, die man nur verstehen kann, wenn man bedenkt, daß die Festoper als der Ort betrachtet wurde, an welchem der Hof seinen Glanz und seinen Reichthum zur Schau zu stellen suchte. In Dresden berechnete man im Jahre 1662 die Aufführung der Bontempi'schen Oper »*Il Paride*« sogar auf 300 000 Thlr. Der Gegenstand des »*Pomo d'Oro*« ist das Urtheil des Paris. Am Ende des Stückes nimmt Jupiter der Venus den Apfel weg und giebt ihn der Kaiserin, zu deren Geburtstag die Aufführung stattfand. Die Dichtung ist auf Entfaltung von außerordentlicher Pracht angelegt. Es kommt ein starkes Personal von Göttern zur Verwendung und jeder der Olympier zieht mit einem stattlichen Gefolge auf. Im Prologe singt ein achtstimmiger Chor, dessen einzelne Stimmen die Reiche der österreichischen Herrschaft unter Leopold vorstellen: d. i. Spanien, Italien, Ungarn, das Reich, Sardinien, Böhmen, Amerika und der Stato Patrimonio (d. i. Oberösterreich). Die Musik sucht mit den übrigen an diesem Drama betheiligten Künsten gleichen Schritt zu

halten. Sie hat prunkende Instrumentalsätze zur Begleitung der Aufzüge. Namentlich Pallas mit ihrem Gefolge wird im zweiten Akt mit einer Reihe frischer und muntrer Orchesternummern empfangen, denen der jubelnde und schmetternde Ton der Trompeten eine besondre glänzende Farbe giebt. Trompeten wirken auch in der Mehrzahl der großen Chorscenen mit, welche in jedem Akte der Oper vorkommen. Gewöhnlich spielen sie zu zweien und vom Basse begleitet die Ritornelle und koncertiren mit dem Gesange in einer ähnlichen Weise, wie wir dies aus Händel'schen Mustern kennen Unter diesen zahlreichen Chorscenen des »*Pomo d'oro*« sind namentlich der Priesterchor und der Soldatenchor des letzten Aktes hervorzuheben: vollendete Charakterstücke, der Soldatenchor lang, alarmirend und in wilder Bewegung gehalten, der Priesterchor durch eine geniale Verwendung des Leittons eigenthümlich fremdartig abgetönt. Vor jedem Akte erklingt wieder eine Ouvertüre. Die Hauptouvertüre ist dreisätzig. Ihre Themen:



Das Thema des zweiten Satzes ist gleichlautend mit dem des Chores »*Di feste e di giubili*«. Wir haben also hier hundert Jahre vor Gluck's »*Iphigenie*« ein Beispiel für die **Programmouvertüre**, das nicht vereinzelt steht. — Unter den Solostücken der Oper zeichnet sich die Scene der Juno aus, die wie alle andern Göttinnen in den Königssohn von Troja verliebt, in sehnsuchtsvollen Tönen nach Paris ruft:



Eigen gewundene Modulation, die häufige Einflechtung der späteren sogenannten neapolitanischen Sext geben dem Stücke einen dunklen Ton. Noch bedeutender aber ist die Klage der Proserpina: »*E dove t'aggiri tra l'alme dolenti*«, eine Komposition, die zu den ergreifendsten unter allen gehört, mit welchen uns die Opernkomponisten ins Reich der Schatten versetzt haben. Fragen, Sehnen, Trauern sprechen in großen und eigenthümlichen Zügen aus diesem Stücke. Die Instrumentirung erinnert frappant an Monteverdi's »*Orfeo*«: Es begleiten 2 Cornette, 3 Posaunen, Fagott und Regale. Zum Schluß geht diese Scene ins Duett über: Pluto kommt zu trösten: leider nach dem Ende zu in Tönen, welche zu leicht sind.

Cesti's letzte erhaltene Oper ist »*L'Argia*«. Das Werk, dem eine Dichtung Apolloni's zu Grunde liegt, kam im Jahre 1669 im Teatro San Salvatore zu Venedig zur Aufführung. Allacci erwähnt einer Aufführung einer Oper »*L'Argia*« aus dem Jahre 1655 in Innsbruck, nennt aber keinen Komponisten. Die Musik von Cesti's »*L'Argia*« gehört nicht zu den bedeutenderen Arbeiten des Komponisten. Sie ist, wie »*Magnanimita*« und »*Il prencipe generoso*« ohne Prolog. Die Ouvertüre interessirt dadurch, daß ihr dritter Satz direkt in die Handlung überführt; sein Hauptmotiv [Notenbeispiel] wird von dem *Coro de Marinari e di soldati* in einer frei und breit phantasirenden Weise durchgeführt. Die Sologesänge zeigen zum Theil den auch bei Cavalli und andern Venetianern bemerkbaren Zusammenhang mit den lustigen Weisen der Volksmusik. Wie »*La Magnanimita*« ist auch die »*Argia*« nicht frei von Stotterscenen und andern Elementen der niedrigen Komik. Ein bedeutendes Beispiel lebendig dramatischen Ausdrucks zeigt die Oper in der 13. Scene des ersten Aktes in der Arie des Laurindo: »*Deh, io lo potrei pur*« an der Stelle, wo der geschlossene Gesang durch den Schmerzensruf: »*Infelici*« naturalistisch durchbrochen wird.

Noch mehr als bei Cavalli tritt aus der Gesammtsumme der dramatischen Arbeiten Cesti's das Bestreben hervor, Monodie und Polyphonie, die Künste der alten und neuen Zeit, zu vereinen und zu versöhnen. In diesem Streben, das sie mit Monteverdi und Carissimi, ihren bedeutendsten Vorgängern theilten, in dem sie aber von den Nachfolgern nicht genügend unterstützt wurden, liegt die geschichtliche Hauptbedeutung dieser Männer.

Ein beträchtlicher Theil ihrer dramatischen Musik bleibt auf diesen geschichtlichen Werth beschränkt. Das ist das Los der Kunst zu allen Zeiten. Daneben enthalten aber die Opern Cesti's und Cavalli's eine große Menge dramatisch-musikalischer Leistungen, die in inzwischen fremd und deshalb lehrreich gewordenen Formen noch heute mit echter und ursprünglicher Kraft zur Seele sprechen. Die Absicht, hierauf hinzuweisen, die Hoffnung, daß in nicht zu ferner Zeit auch dieser Theil der alten weltlichen Musik wieder praktisch belebt und ausgenützt werde, bestimmten zur Veröffentlichung dieses Aufsatzes.

Der Kühreihen in J. Weigl's „Schweizerfamilie".

Eine Studie.

Von

August Glück.[1]

In der fast verschollenen, einst viel aufgeführten und beliebten Oper »Die Schweizerfamilie« von Jos. Weigl ist in den Nummern 17 (Melodram) und 18 (Duett) — ich richte mich in der Angabe dieser Nummern nach dem neuen Klavierauszug von Rich.

[1] Die vortreffliche Abhandlung »Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell« von Alfred Tobler gab mir während ihres Erscheinens im Jahrgang 1890 der »Schweizer. Musikzeitung« Veranlassung, den von J. Weigl in seiner »Schweizerfamilie« verwendeten Kühreihen in Betreff des Tongeschlechts einer eingehenden Prüfung zu unterziehen und das Resultat derselben in einem besonderen Abschnitt der Tobler'schen Arbeit zu veröffentlichen. Seitdem habe ich neues Material gesammelt, das direkt oder indirekt das früher Gefundene bestätigte. Dies, sowie der Gedanke, daß der Gegenstand wohl geeignet sein möchte, weitere, namentlich gelehrte musikalische Fachkreise, zu interessiren, haben mich zu der Abfassung der hier vorliegenden, alles bisher gesammelte Material übersichtlich darstellenden Abhandlung bestimmt. — Nachdem die letztere längst beendet war, erschien in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« (1891, Heft 3) eine Kritik der Tobler'schen Abhandlung von M. Seiffert, die auch, wenn schon nur flüchtig, den Specialgegenstand der vorliegenden Studie berührt. Die kritischen Ausführungen Seiffert's decken sich vollkommen mit der von mir vertretenen Ansicht, daß der Zwinger-Hofer'sche Kühreihen (das ist derselbe, welchen Weigl verwendet hat) eine Durweise ist. Auf die tadelnde Bemerkung Seiffert's, daß die Beantwortung der Frage, ob der Zwinger-Hofer'sche Kühreihen in Dur oder Moll und ob der 𝄞-Schlüssel auf der ersten oder zweiten Linie stehe, hätte ein Musikhistoriker zur Erledigung bringen müssen, bevor Herr Tobler an die Ausarbeitung seines Materials heranging, müssen wir erklären, daß Herr Tobler selbst ursprünglich in die Ächtheit der Molllesart des fraglichen Kühreihens keinen Zweifel setzte und die Entdeckung von der Unrichtigkeit derselben erst während des Erscheinens der Abhandlung von mir (als damaligem Redacteur der »Schweizer Musikzeitung«) gemacht worden ist.

Kleinmichel, Leipzig, B. Senff — ein schweizerischer Kühreihen eingeflochten und verarbeitet, der in *a*-moll steht. Wer mit der schweizerischen Volkslieder-Literatur, überhaupt mit der schweizerischen Volksmusik im weitern Sinne, vertraut ist, wird an dieser Alpenweise ein ganz besonders lebhaftes Interesse nehmen, auch ohne von der Berühmtheit Kenntniß zu haben, deren sich dieselbe einstens zu erfreuen hatte. Steht sie doch als Moll-Melodie in der großen Zahl alter und neuer schweizerischer Volkslieder, einschließlich der vielen Kühreihen, Jodel und Jodellieder, ganz vereinzelt da! Und scheint sie doch die in ihrem Heimathlande viel gehörte Behauptung, daß die Schweizer ein »Dur-Volk« seien, entkräften zu wollen! Ein Jahrhundert ist nun bald vergangen seit der Entstehung von Weigl's »Schweizerfamilie« — am 14. März 1809 wurde sie zum ersten Male in Wien aufgeführt —, aber in dieser langen Zeit hat meines Wissens bisher Niemand die Ächtheit dieses Kühreihens in der Mollfassung angezweifelt oder gar den Nachweis geführt, auf welche Weise die »zauberische« Melodie, wie sie in Anbetracht ihrer pathologischen Wirkungen auch schon genannt worden, dazu gekommen ist, ihr lichtes Dur- gegen das dunkle Moll-Gewand umtauschen zu müssen. Thatsächlich liegt ein solcher Umtausch vor, und denselben auf Grund historischer Dokumente nachzuweisen, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

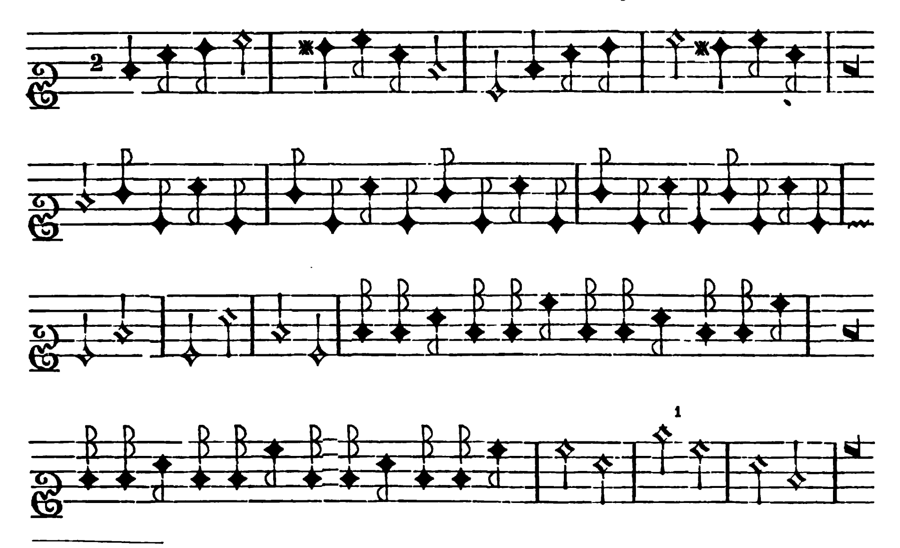
Die älteste und wichtigste der mir bekannt gewordenen Aufzeichnungen des von Weigl benützten Kühreihens befindet sich in einem nach Sitte der Zeit in lateinischer Sprache abgefaßten medicinischen Buch von 1710, betitelt: »*Fasciculus dissertationum medicarum selectiorum*«. Herausgegeben ist dasselbe von Theod. Zwinger, Professor an der Universität zu Basel, erschienen ist es bei Joh. Ludw. König daselbst. Die dritte der in diesem Buche vereinigten Dissertationen, welche vom »Heim-Wehe« (*Pothopatridalgia*) handelt und von Joh. Hofer, Arzt in Mülhausen im Elsaß, verfaßt ist, bringt im 12. Kapitel nach einigen vorgängigen Mittheilungen den in Rede stehenden Kühreihen, in Noten dargestellt, unter dem Titel: *Cantilena helvetica*, der Kühe-Reyen *dicta*. Jene vorgängigen Mittheilungen[1] haben zum Gegenstand das Heimweh, welches nach Be-

[1] Der lateinische Text davon lautet vollständig: »*Praeterire heic nequeo singularem quandam causam, quam Helveticae in Galliis & Belgio militiae Centuriones observârunt, non infrequentem apud suos Milites occasionem Pothopatridalgiae dedisse: illa verò est certa quaedam Camoena, quam Rustici in alpibus Helveticis Armenta pascentes Tibiis suis canere solent. Hanc itaque Musicam tibialem, sive cantilenam audientes, qui recenter è Patriâ advenerunt, Milites, refricatâ patriarum deliciarum memoriâ protinus hoc Morbo corripiuntur, praesertim si jam alteratum*

obachtungen schweizerischer Officiere bei ihren Truppen in Frankreich und Belgien von diesem Kühreihen hervorgerufen worden ist, wenn ihn die neu aus der Schweiz angekommenen Rekruten anstimmten, wie ferner das zur Verhütung des Heimwehs an diese schweizerischen Soldtruppen erlassene Verbot, weder mit dem Munde, noch mit der Pfeife die verhängnisvolle Weise hören zu lassen. Es scheint, daß die letztere im vorigen Jahrhundert eine weite Verbreitung erlangt hat, vielleicht gerade des Unheils wegen, das sie unter den schweizerischen Söldnern in der Fremde anrichtete.

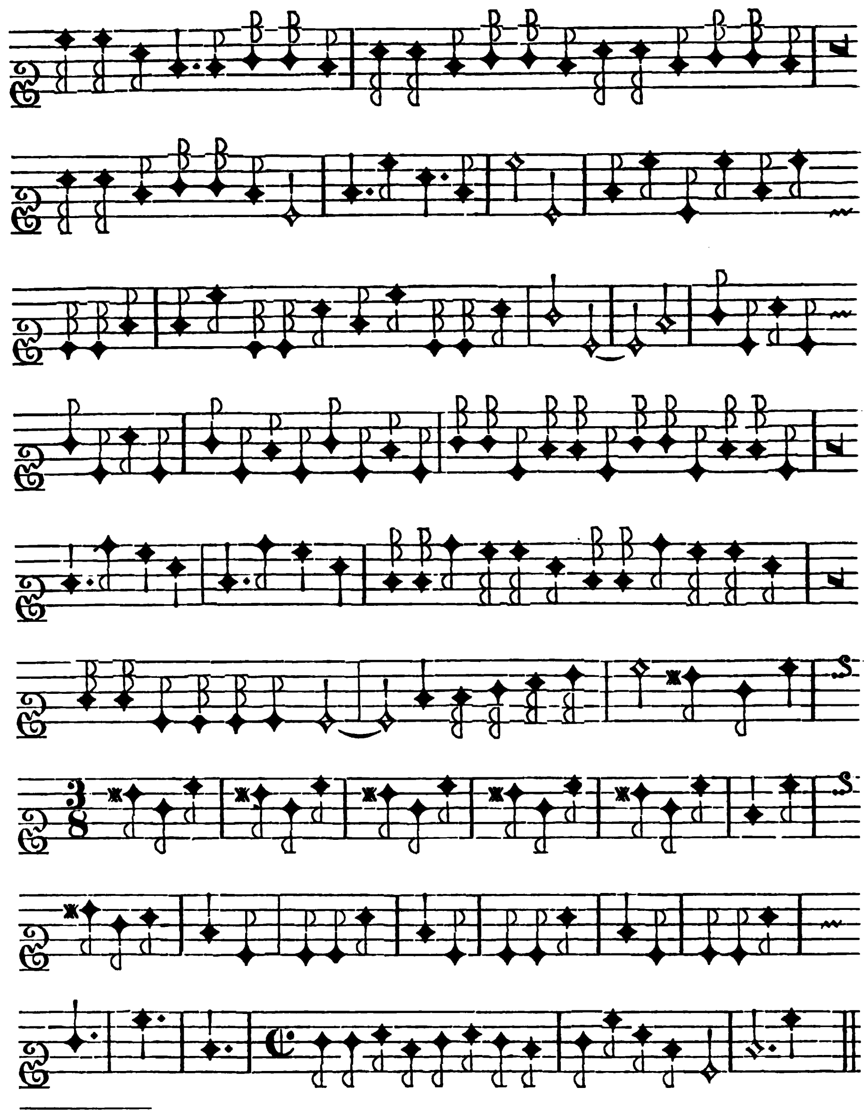
Nachstehend gebe ich eine getreue Copie der merkwürdigen Weise, wie sie sich in der Hofer'schen Heimweh-Dissertation notirt findet.

Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta.



alidis sanguinem adepti, vel tristitiae cuidam naturaliter obnoxii fuerint. Cumque Tribuni Militum vidissent, pluris hâc ratione repetendae Patriae desiderium stimulari, aliquos etiam impetratâ hinc Febri ardente mortuos esse, severâ lege prohibere coacti sunt, ne quis amplius Cantilenam istam, quam vernaculâ linguâ »den Kühe-Reyen« *nuncupare consueverunt, sive Ore sibilando, sive Fistulam inflando canere sustineret. Curiosis verò heic sistere voluimus Lectoribus Cantilenam notis musicis expressam, quò ipsimet de effectu ejus in Mentes Helvetiorum judicare, si velint, queant*«.

[1] Diese Note ist offenbar falsch, da ein *h* — der vorliegende Schlüssel ist der sogenannte französische Violinschlüssel, also der G-Schlüssel auf der ersten Linie, was wir weiterhin noch darthun werden — hier keinen verständlichen



musikalischen Sinn hat. Die späteren Aufzeichnungen der Weise korrigiren denn auch zumeist diese Note, indem sie d. i., nach dem französischen Violinschlüssel gelesen, c^3 setzen; nur Tarenne (1813) begnügt sich damit, der Originalnote ein ♭ vorzusetzen — er schreibt unter Anwendung des modernen Violinschlüssels b^2 — und scheint uns damit das Richtige getroffen zu haben.

Es bedarf an diesem Orte kaum des Hinweises, daß der Schlüssel in der Aufzeichnung Hofer's der sogenannte französische Violinschlüssel, also der *G*-Schlüssel auf der 1. Linie, ist. Der Schlüssel ist in dem vorliegenden Fall schon an und für sich so klar in seiner Bedeutung, daß in Betreff derselben nicht der geringste Zweifel obwalten kann. Es wird diese seine Bedeutung aber noch durch eine Reihe von Umständen erhärtet:

1. wohnte J. Hofer, der Verfasser der Heimweh-Dissertation in Mülhausen im Elsaß, was zu der Vermuthung gegründeten Anlaß giebt, daß er mit der namentlich in Frankreich zu jener Zeit noch viel gebräuchlichen Anwendung des *G*-Schlüssels auf der 1. Linie wohlvertraut war;
2. ist der unter dem Schlüssel stehende kurze Strich, ein lediglich typographisches Zeichen, nur ein Stück Linie, das, sollte der Schlüssel auf der zweiten Linie stehen, unter Weglassung der hier höchsten Linie verlängert, das aber, sollte der Schlüssel — wie dies hier der Fall — auf der ersten Linie stehen, unter Zufügung einer weitern Linie nach oben hin, als Bruchstück belassen worden ist;
3. enthält die Melodie, nach dem französischen Violinschlüssel gelesen, nur Töne, die dem Alphorn zu Gebote stehen, eine Wahrnehmung, die sicherlich nicht als Spiel des Zufalls gedeutet werden kann, vielmehr zu der Schlußfolgerung ein gutes Recht giebt, daß unsere Bergweise entweder geradezu auf dem Alphorn entstanden ist oder sich aus Alphornmotiven entwickelt hat.

Dieser letzte Punkt bedarf der näheren Erörterung. Der Tonumfang des Schweizer-Alphorns ist der einer großen Trompete, seine Töne sind lediglich Naturtöne, welche (in der *C*-Stimmung) die folgenden sind:



Das zweigestrichene *f*, hier mit einem × bezeichnet, klingt auf dem Alphorn etwas zu hoch, fast wie *fis*. Prof. Wyss sagt (in seiner Kühreihen- und Volkslieder-Sammlung, 3. Aufl., Bern 1818) von diesem Ton: »Wie bei der Trompete und dem Waldhorn ist das obere *f* kein rechtes *f* und kein rechtes *fis* — für das erste zu hoch, für das zweite zu tief —, und so mag dann auch wohl kommen,

daß man in den meisten Kühreihen bei Stellen, wie diese, wo die mit × bezeichneten Noten eigentlich *f* sein sollten,



statt eines *f*, ein *fis* hört, was sich von dem Alphorn auch auf den Gesang scheint übergetragen zu haben. Indeß eben dieser unregelmäßige Ton, dieses mehr *fis* als *f*, ist dem Sennhirten ein angenehmer Ton, und klingt sogar, bei diesem Instrumente wenigstens, dem Ohr des Musikverständigen nicht unangenehm, während von einem Waldhorn dieser Ton ihm sehr beleidigend sein müßte.« Liest man unter Berücksichtigung des vorstehend Gesagten den Zwinger-Hoferschen Kühreihen nach dem französischen Violinschlüssel, so treten dessen Beziehungen zu dem Alphorn eklatant zu Tage: andere als die oben verzeichneten Naturtöne enthält die Weise nicht, ja selbst auch das merkwürdige *fis* des Alphorns fehlt in ihr nicht. Die Schlußfälle in der $^3/_8$-Takt-Stelle:



sind im Hinblick auf die Eigenthümlichkeit des Alphorns begreiflich, während sie als Schlußfälle in *a*-moll, als welche sie uns entgegen treten, lesen wir die Hofer'sche Aufzeichnung einfach nach dem modernen *G*-Schlüssel:



absolut sinnlos wären. Daß als Mollweise unser Kühreihen dem Alphorn völlig unzugänglich wäre, bedarf nach dem Gesagten keines Wortes[1]. Zu diesem Moment von entscheidender Wichtigkeit gesellt sich das weitere, daß eine ganze Reihe von Stellen der Melodie —

[1] Es sei noch bemerkt, daß die verschiedenen *f*, welche in dem Hofer'schen Druck vorkommen, natürlich sammt und sonders auf dem Alphorn zu hoch klingen. Daß dieselben nun nicht als *fis* geschrieben sind, ist sicher nur ein Zeugnis dafür, daß ein Musiker die Weise zu Papier gebracht und ihr dabei wenigstens theilweise ein civilisirteres Aussehen gegeben hat. Nur die besonders frappanten *fis* ließ der Scriptor zu Recht bestehen. Sie allein sind aber schon bedeutungsvoll genug.

als Durmelodie — durchaus instrumentaler Natur und für das Alphorn gedacht sind. Man betrachte z. B. die folgenden:



Daß diese und ähnliche Stellen nicht für die Singstimme gedacht sind, ergiebt sich auf den ersten Blick.

Was endlich die Ausführbarkeit der Weise auf dem Alphorn betrifft, so bezeichnete dieselbe eine anerkannte Autorität (Musikdirektor Ernst Heim in Davos) als eine leichte, mit der Zufügung, daß manche der heute noch im Muottathal üblichen Alphornmelodien viel schwerer zu blasen seien.

Übrigens steht auch die Überlieferung, die schriftliche und mündliche, mit dem Facit der voranstehenden Ausführungen — daß nämlich der Zwinger-Hofer'sche Kühreihen enge Beziehungen zu dem Alphorn erkennen läßt, höchst wahrscheinlich selbst auf demselben entstanden ist — im Einklang. Die Überlieferung unterscheidet nämlich zwischen »gespieltem« und »gesungenem« Kühreihen, ohne indeß bestimmte Grenzen zu ziehen und zuverlässige Angaben zu machen. Die Zeit, wo das Alphorn und der Kühreihen in Blüthe standen, liegt offenbar schon weit zurück; beide sind im Verschwinden begriffen und in manchen Berggegenden der Schweiz, wo sie ehedem heimisch waren, wie beispielsweise im Kanton Appenzell, bereits völlig verschwunden. Und da die Sennhirten, die Hüter und Pfleger der musikalischen Kunst in den Alpen, selbst nichts aufzeichneten — schon aus dem einfachen Grund, weil sie es nicht konnten —, so liegt über die verhältnismäßig spärlichen und dazu nicht immer zuverlässigen Mittheilungen hinaus, die sich meist vereinzelt in wissenschaftlichen Werken vorfinden, unsere Kenntnis von dem Kühreihen und seiner früheren Ausführungsweise in Nebel und Dunkel. Wo heute der Kühreihen in der Schweiz etwa noch gefunden wird —

wohlverstanden als Natur-, nicht als Kunstprodukt —, da wird er fast ausschließlich gesungen, und Alfr. Tobler mag wohl das Rechte treffen, wenn er in seiner eingangs erwähnten Abhandlung sagt, daß man in Appenzell seit Menschengedenken unter dem Kühreihen nur den »gesungenen« verstanden habe. Wie lange dahingeschwunden die Zeit indeß auch sein mag, in der das Alphorn und daneben die (nun auch fast gänzlich verschwundene) Schalmei den Kühreihen bei der Alpfahrt[1] oder zum Zweck des Eintreibens des weidenden Viehs ertönen ließen, so entbehrt doch die Tradition, welche neben dem »gesungenen« auch den »gespielten« Kühreihen kennt, keineswegs der thatsächlichen Grundlage, wie die musikalische Beschaffenheit des Zwinger-Hofer'schen Kühreihens und auch anderer Schwestermelodien zeigt. Zeugnisse dieser Tradition sind die nachstehenden, trotz ihrer Unbestimmtheit doch aber charakteristischen Äußerungen namhafter Schriftsteller auf dem Gebiet der schweizerischen Volksmusik. »Der Schalmei«, sagt H. Szadrowsky in seiner interessanten kulturhistorischen Skizze »Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner«[2], »soll früher in den Schweizerbergen, hauptsächlich in Appenzell und auf den waadtländer Alpen der Kühreihen zugefallen sein.« J. R. Wyss[3] weist hingegen eher dem Alphorn diese Rolle zu, indem er sagt, daß »die Kühreihen sonst gern mit dem vormals allgemein in unsern (d. i. Schweizer) Bergregionen geblasenen Alphorn begleitet, oder vielmehr die bloßen Melodien sehr häufig ohne Text auf demselben gespielt« worden seien. H. Szadrowsky, der diesen Ausspruch in seiner oben erwähnten Abhandlung ebenfalls citirt, schränkt denselben sachlich ganz zutreffend mit dem Hinweis darauf ein, daß »auf dem Alphorn nur Kühreihen geblasen werden konnten, wenn die Grenzen der akustischen Naturtöne nicht überschritten, oder mit andern Worten, wenn die Kühreihen nach Alphornweisen gesungen wurden«. Aus diesen Echos der Überlieferung erhellt wenigstens soviel, daß der Kühreihen dereinst nicht bloß ein gesungenes, sondern auch ein gespieltes »Chüerlied«[4] war; die Wahrheit möchte sein, daß je nach Zeit, Ort und Umständen sich Singstimmen, Alphorn und Schalmei einzeln oder selbst gemeinschaftlich in den Dienst dieser Gattung der Alpenmusik stellten.

[1] Dem Auftreiben des Viehs auf die Alpen.
[2] Jahrbuch des Schweizer Alpenklub. Vierter Jahrgang, Bern 1868.
[3] Texte zu der Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern. Vierte Aufl., Bern 1826.
[4] Chüerlied = Lied der Küher (Kuhhirten).

Was die durch Aufzeichnung der Gegenwart überlieferten Kühreihenweisen betrifft, so liegt ja der Gedanke nahe, daß alle diejenigen Weisen, welche ohne Text oder jedwede Textandeutung vorliegen, lediglich den Instrumenten zugefallen seien. Die Textlosigkeit kann aber bei dem Kühreihen kein unbedingt maßgebendes Kriterium sein, da bei demselben die Melodie »Hauptsache« und der Text »Nebensache« ist und der letztere sich gerade bei den ächtesten und alterthümlichsten Weisen der Gattung auf wenige Worte beschränkt[1]. Der älteste aller aufgezeichneten Kühreihen hat die einzige Textangabe: »Lobe, lobe« — jene Lockrufe[2], die man fast als einen nothwendigen Bestandtheil des Textes der ganzen Gattung charakterisiren kann. Dieser Kühreihen befindet sich als No. 84 in dem Buche »*Bicinia Gallica, Latina, Germanica.*« *Vitebergae 1545.* — einer Sammlung von zweistimmigen Gesängen, und trägt die Aufschrift: »Der Appenzeller Kureyen. Lobe. Lobe.« In den Singstimmen dieses Stückes, das lediglich als eine freie kunstvolle Bearbeitung eines appenzellischen Kühreihens zu gelten hat, steht keinerlei Text. Während jedoch dieser Druck wenigstens einen Text andeutet, fehlt in allen Notirungen des Zwinger-Hofer'schen Kühreihens auch die leiseste Textandeutung. Ganz ebenso verhält es sich mit noch einigen Kühreihen, von denen insbesondere einer hier in diesem Zusammenhang erhöhtes Interesse für sich in Anspruch nimmt. Es ist ein ebenfalls als appenzellisch bezeichneter Kühreihen, den Schilling in seiner »Encyclopädie der Tonkunst« (1837, IV, pag. 258), aber durchaus mit Unrecht, als »die bekannte schweizerische Nationalmelodie« und zudem merkwürdiger Weise als denjenigen Kühreihen hinstellt, der bei den Schweizer-Regimentern im Ausland das bekannte Unheil gestiftet haben und den vorzuspielen deßhalb strengstens verboten worden sein soll. Dieser Kühreihen, von dem Schilling auch die

---

[1] Dr. L. Tobler, ein maßgebender Kenner dieses Gegenstandes, sagt in seinen »Schweizer Volksliedern«: »Der für alle Volkslieder wesentliche Zusammenhang zwischen Text und Melodie nimmt hier die Gestalt an, daß die Melodie die Hauptsache und Grundlage, der Text nur nebensächliche Zuthat ist, während sonst das umgekehrte Verhältnis stattfindet. Dies muß man bei der Beurtheilung der fraglichen Gesänge festsetzen und festhalten, so daß der kritische Grundsatz aufgestellt werden kann: Je einfacher und kürzer der Text ist, je mehr er sich stellenweise aus zusammenhängender Rede auf bloße Ausruf- od. Anrufworte, Interjektionen, ja auf bloße Silben und einzelne Vokale ohne bestimmten Sinn reducirt, um so mehr hat er Anspruch auf Echtheit und Alterthümlichkeit, während längere Ausführungen und Abschweifungen sich von selbst als spätere Zuthaten falscher Kunstpoesie verrathen«.

[2] »Loba« bezeichnet nach Dr. T. Tobler in der Mütter- und Kindersprache die Kuh, bei Hirten eine stattliche Kuh.

Noten mittheilt, hat mit seinem berühmteren Rivalen das Gemeinsame, ebenfalls nur aus Naturtönen zu bestehen und auch im Übrigen ein instrumentales Gepräge zu besitzen. Szadrowsky bezeichnet denn auch kurzer Hand denselben als »Musikstück«, »das früher in den Bergen auf der Schalmei (warum nicht auch auf dem Alphorn?) gespielt worden sein soll«. Und in der That müßte man sich in solchen Fällen, wo textlose Kühreihen, wie der Zwinger-Hofer'sche und die von Schilling mitgetheilte Melodie, deutliche Beziehungen zu dem Alphorn erkennen lassen, Zwang anthun, eine diesen Beziehungen entgegengesetzte Bestimmung der betreffenden Weisen als das Nächstliegende anzunehmen.[1]

Daß unser Kühreihen als Mollmelodie, so wie wir ihn von Weigl verwendet sehen, entstellt ist, wird sich mit vollster Klarheit auch aus der Betrachtung der übrigen mir noch bekannt gewordenen Drucke desselben ergeben.

Der nächste dieser Drucke datirt aus dem Jahr 1718 und befindet sich in Band III der sogannten Breslauer Sammlungen, pag. 832.[2] Seine Quelle war die Dissertation Hofer's, der nicht blos das Notenbild, sondern auch die Erzählung von der Entstehung des Heimwehs bei den Schweizer Soldtruppen und dem daran sich knüpfenden Verbot entnommen ist. Dieser Druck hat nur insofern ein besonderes Interesse, als der Schlüssel bei ihm noch deutlicher als bei dem Basler Druck auf der ersten Linie steht und die Urform des *G*-Schlüssels (*g* oder *G*) auf's Kenntlichste zur Anschauung bringt.

Zwischen dem Breslauer Druck und dem folgenden mir bekannten liegt ein ansehnliches Zeitintervall: erst das Jahr 1788 bringt uns ihn. Er befindet sich in dem 10. Band von E. G. Baldinger's Neuem Magazin für Aerzte (Leipzig, Fr. Gotth. Jacobäer). Nach einer Vorerörterung über das Heimweh, worin die Ausführungen Hofer's in dessen uns bekannter Dissertation wiedergegeben werden, läßt der Verfasser mit der Bemerkung: »Ich füge diese zauberische Melodie in Noten hier bey, so wie ich sie aus dieser gedachten Disputation abschreibe« unsere Schweizer-Weise folgen. Die Noten und Versetzungszeichen, mit Ausnahme einiger ♯, sind nun allerdings ganz korrekt der Basler Aufzeichnung nachgedruckt, nicht so aber der

---

[1] Hier soll auch auf die von M. Seiffert in seiner Kritik (S. 446 des vorigen Jahrgangs) angezogene Stelle aus Glarean's: »*Dodecachordon*« hingewiesen sein, als auf eine bedeutungsvolle Andeutung der wechselseitigen Beziehungen zwischen Singstimme und Alphorn.

[2] Der genaue Titel dieses Werkes heißt: »Sammlung von Natur- und Medicin-, wie auch hierzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten etc. von Einigen Breslauischen Medicis. 3. Versuch. Winterquartal 1718.

Schlüssel, der uns hier zum ersten Male als der gemeinübliche *G*-Schlüssel, also als der *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie, entgegentritt. So bietet sich denn zu Anfang dieser Copie folgendes Bild dar:



Die Folge der Wanderung des Schlüssels von der ersten auf die zweite Linie aber ist die Versetzung der Weise von *C*-dur nach *a*-moll! Baldinger, »der Weltweisheit und Arzneywissenschaft Doctor«, wie er sich auf dem Titel seines »Magazins« nennt, war in der Semeiographie nicht so gut zu Hause wie in der Heilkunde — er kannte den französischen Violinschlüssel nicht, so wenig wie unsere heutigen Dilettanten, und mit ihnen gar manche Zünftigen, ihn und überhaupt das einstige Nomadenleben des *G*-Schlüssels kennen! Zu J. S. Bach's Zeiten war die Anwendung dieses Schlüssels auf der ersten Linie auch in Deutschland noch gebräuchlich, dann aber kam man rasch davon ab, so daß sie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein außer Uebung war. Uebrigens sagt schon J. J. Rousseau in seinem »*Dictionnaire de musique*«: »*Il y a deux de leurs positions, savoir la clef de sol sur la première ligne et la clef de fa sur la troisième dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour*«. Aus diesem Citat ist zu ersehen, daß der »französische« Violinschlüssel schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts selbst in Frankreich sehr entschieden seinen Weg in die musikalische Rumpelkammer nahm. Es ist also leicht erklärlich, wenn Baldinger in dem Schlüssel des Hofer'schen Druckes nichts Besonderes sah; verständlich auch ist es, daß die Breslauer Medici siebzig Jahre früher denselben richtig erfaßten. Damals (1718) gehörte der französische Violinschlüssel eben noch zu den bekannten Dingen, während er am Ende des Jahrhunderts bereits verschollen war.

Ebenso wie Baldinger erging es dessen Berufsgenossen Dr. Gottfr. Ebel, der in seiner »Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz«, Th. I, Leipzig 1798, den berühmten Kühreihen als fünften unter sieben Alpengesängen aus der Schweiz in Noten vorführt. Und obgleich dieser Autor auf die zwei ältesten Drucke der Melodie ausdrücklich Bezug nimmt, schreibt auch er sonder Harm den Schlüssel auf die zweite Linie und macht dergestalt die naiv heitere Hirtenweise zu einem Moll-Klagegesang, wie aus dem folgenden Anfang seiner Aufzeichnung zu ersehen:



Zehn Jahre nach dem Erscheinen von Ebel's »Schilderung« entstand nun Jos. Weigl's »Schweizerfamilie«, in der die bescheidene Hirtenmelodie, wie bereits eingangs bemerkt, in zwei Nummern als Moll-Melodie eingeflochten ist. Zuerst — in dem Melodram — werden die Takte 1—9 und darauf, unter Auslassung des 26., sowie mit geringfügigen kleinen Varianten, die Takte 19—30 des Kühreihens von »Jakob« auf der Schalmei geblasen; sodann wird aus mehreren Motiven der Melodie unter Bevorzugung des ausdrucksvollen Eingangsmotivs das sich an das Melodram anschließende Duett zwischen »Jakob« und »Emmeline« gesponnen. In dem »*Andante*«-Abschnitte dieses durchaus thematisch gestalteten Duetts ist auch der Schalmei eine wichtige Rolle zugewiesen; sie begleitet theils den Gesang, theils führt sie kleine Interludien aus, indem sie dabei für diesen Zweck sich besonders eignende Figuren des Kühreihens hören läßt. Weigl hat sich in der That der Melodie mit vielem Geschick zu bedienen gewußt; ihre treuherzige, schlichte Eigenart hat er durchaus gewahrt, schade nur, daß er sie in dem gänzlich unschweizerischen Moll-Gewande auf die weltbedeutenden Bretter gebracht hat! Er hat damit einem bloßen Lesefehler künstlerische Sanktion gegeben und, sonderbar genug, selbst Schweizer, ja gute Kenner des schweizerischen Volksgesanges, in die Irre geführt! Doch hat er von seinem Eingriff in das natürliche Recht der schlichten Pastoralweise sicherlich kein Bewußtsein gehabt. Was liegt näher als die Vermuthung, daß er die berühmte Weise in Baldinger's »Magazin« oder Ebel's »Schilderung« gesehen und dann von ihr gerade mit um deßwillen Gebrauch gemacht hat, weil sie so, wie er sie fand, der sehnsüchtig-wehmüthigen Stimmung der betreffenden Situation seiner Oper vorzüglich entsprach?

Weiterhin finden wir unsere Tonblume aus den Schweizerbergen in der 3. Auflage der Kuhn-Wyss'schen Kühreihen- und Volkslieder-Sammlung (Bern, 1818) und zwar einmal in der düstern Mollfarbe auf S. 106 und noch einmal im lichten Kolorit von *C*-dur auf S. 122. Die Moll-Darstellung, ganz der Notirung in dem Buche Ebel's entsprechend und demselben laut Vorrede zur 3. Aufl. der Sammlung entnommen, führt — unrichtigerweise! — den Titel »Appenzeller Kühreihen«; die Dur-Lesart segelt unter der Flagge »Ranz des vaches de Zwinger«. Wie merkwürdig! Ein- und dieselbe Weise in ein- und derselben Sammlung unter zwei verschiedenen Titeln, als ob es sich um zwei ganz verschiedene Weisen handelte! Die musikalischen Mitarbeiter an der Sammlung, Xaver

Schnyder von Wartensee[1] und Ferd. Huber, müssen wohl dieser Meinung gewesen sein! Einer derselben, der St. Galler Musiker Ferd. Huber, auf dem Gebiet des schweizerischen Volksliedes sonst als Autorität genannt, verstärkt diesen Eindruck noch, indem er unter die Mollesart die Anmerkung setzt: »Das ist der Kühreihen, den Herr Kapellmeister Jos. Weigl in seiner vortrefflichen Oper »Die Schweizerfamilie« so herrlich zu benutzen wußte und dessen Anhören, wie das der Oper selbst, so manchen Schweizer mit wehmüthiger Erinnerung in sein heimatliches Vaterland versetzte«. Nirgends auch nur die kleinste Notiz, die sich auf die Identität des angeblichen »Appenzeller«-Kühreihens und des »Ranz des vaches de Zwinger« bezöge! Woher der letztere, also die C-dur-Lesart der Weise, genommen ist, sagt die Sammlung nicht ausdrücklich. Es ist aber mit Sicherheit anzunehmen: aus der Schrift von Tarenne »*Recherches sur les ranz des vaches*« (Paris 1813), welche in der Vorrede der Sammlung neben andern Werken als Quelle genannt wird.

Die Aufzeichnung unserer Hirtenmelodie in dieser Schrift darf füglich noch als ein eklatanter Beweis von der Richtigkeit der hier vertretenen Auffassung gelten. Die in dieser seltenen, nach langen vergeblichen Bemühungen endlich von Freundeshand in der Bibliothèque nationale in Paris aufgestöberten Monographie enthaltene Darstellung der Melodie ist, wie ausdrücklich bemerkt[2], dem Druck von 1710 entnommen, fließt also aus derselben Quelle, wie die früher hier angeführten deutschen Aufzeichnungen. Während aber von

[1] X. Schnyder v. Wartensee hielt, wie wir aus dessen »Lebenserinnerungen« (Zürich, Gebrüder Hug, 1888) ersehen, den von Weigl verwendeten Kühreihen für eine Savoyarden-Weise. In dem erwähnten Buche heißt es nämlich S. 157: »In Weigl's Musik« (d. h. in der »Schweizerfamilie«, die zur Zeit des Aufenthalts von Schnyder v. Wartensee in Wien, 1811—1812, eine Lieblingsoper des dortigen Publikums war) »fand Schnyder zu seinem Ärgernis nicht eine einzige Schweizermelodie verwoben, und selbst der lange Kühreigen, der psychiatrisch den Wahnsinn der Emmelina heilt, trägt mehr den Savoyarden- als Schweizercharakter«. Die Annahme dürfte nun wohl gerechtfertigt sein, daß der berühmte schweizerische Musiktheoretiker und Komponist die Mollesart des von Weigl verwendeten Kühreihens für echt gehalten hat und so dazu gekommen ist, eine außerschweizerische Melodie in demselben zu erblicken. — M. Seiffert weist diesen Kühreihen, woran hier erinnert sei, der Westschweiz zu, aber aus ganz anderem Grunde. (Siehe Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, Heft 3, S. 445.)

[2] Es heißt darin pag. 13 u. ff.: »*L'air du Ranz des Vaches qu'on a imprimé pour la première fois se trouve dans une Dissertation sur la Nostalgie, qui porte le nom d'Hoffer, mais qui est de Théodore Zwinger, auteur du Fasciculus dissertationum medicarum selectiorum, Basileae 1710, dans lequel cette dissertation est inserée... Cet air est curieux, en ce qu'il est le premier en date dans les annales de la typographie*«.

diesen letzteren zwei die Weise nach Moll versetzen, giebt die Tarenne'sche Notation sie ganz richtig in (*C*-) Dur wieder unter Anwendung des *G*-Schlüssels auf der zweiten Linie. Zum Überfluß mag dies noch nachstehende Copie des Anfangstaktes bezeugen:



Was die Deutschen Baldinger und Ebel übersahen und wahrscheinlich gar nicht kannten, das entging dem Franzosen Tarenne nicht, dem die Anwendung des *G*-Schlüssels auf der 1. Linie in Folge ihrer früheren allgemeinen Gebräuchlichkeit in Frankreich offenbar bekannt war.

Die Quintessenz unserer Untersuchung also ist, das Jos. Weigl allerdings wohl den berühmten Kühreihen in seiner »Schweizerfamilie« verwendet hat, aber unrichtigerweise in Moll; daß ferner die Molllesart der Weise nicht weiter als auf das Jahr 1788 zurückgeht, in welchem Baldinger's »Magazin« erschien; daß endlich die Molllesart nur die Folge der Verkennung des Schlüssels in den beiden ältesten Drucken der Melodie ist.

Heute ist leider die liebliche, naivfrohe Pastoralweise nebst den meisten ihrer Schwestern dem Volksgedächtnis in den Schweizerbergen, wo sie einst als »Lockruf« und zur Verherrlichung der festlichen »Alpfahrt« von den Sennen geblasen und vielleicht selbst auch gesungen worden sein mag, gänzlich entschwunden. Was sie aber einst erfahren und erduldet, zeigt von Neuem, daß auch Melodien oft ihre merkwürdigen Schicksale haben.

Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts.

Von

Carl Krebs.

I.

Wer die ersten besaiteten Klavierinstrumente konstruirt hat, darüber weiß man etwas Bestimmtes noch gar nicht. Bereits im 16. Jahrhundert war der Name des Erfinders verloren gegangen. Vincenzo Galilei behauptet zwar großsprecherisch, »*che a ciascuno che sottilmente andera con sano giuditio . . . non sarà difficile à trovar tanto del origine loro* (*de' moderni stromenti*) *da persuaderne al meno probabile se non necessariamente, donde derivati, da chi, perche, & quali prima & quali dopo introdottosi*«[1]. Wie bei den meisten Instrumenten bleibt er aber auch beim *Clavichord* den Nachweis des Ursprungs schuldig, und behauptet nur, daß das *Arpichordo* von der Harfe abstamme. Virdung gesteht ganz treuherzig, er wisse nicht, wer beim Monochord die Tasten eingerichtet hätte[2], und auch die Schriftsteller aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, wie Cerone[3] und der gelehrte Doni[4] können Nichts darüber angeben. Erst später kommt das Märchen

---

[1] *Dialogo della Musica antica e della moderna.* Fiorenza 1581. S. 143.

[2] Musica getutscht 1511. Wer aber darnach der sey gewesen, der das erfunden oder erdacht hab, Das man nach derselben Mensur vff ietlichen punckten, eyn schlüssel gemacht, der dye saite eben gerad vff demselben zile oder punckten anschlagen tut . . , das mocht ich nye erfaren, wer auch das instrument nach denselben schlüsseln, also clavicordium hab getaufft, oder genennet, waiß ich nit.

[3] *El Melopeo. Napolis 1613, S. 249. Quien fusse el inventor del nuestro Monochordio, no lo he podido saber hasta hora, ni tampoco quien inventò el Gravecembalo y los otros instrumentos que usamos.*

[4] *Trattati di Musica*, Florenz 1763 I, 325. *Quanto poi a quelli, che composti in certo modo dall' Organo, e dall' Arpa, con incredibile varietà sono oggi tanto moltiplicati con diversi nomi di Clavicembali etc., è maraviglia, che oggi non si sappia, chi ne sia l'Autore.*

auf, Guido von Arezzo hätte die Klaviere erfunden. A. Kircher ist, soviel ich habe sehen können, der Erste, welcher das mit aller Bestimmtheit ausspricht[1], und ihm druckten es die Verfasser der meisten Musikgeschichten von Bontempi und Printz von Waldthurn bis in die Neuzeit nach. Erst Kiesewetter hat den Guido wieder vom Ruhm dieser Erfindung entlastet. Ebensowenig wie über die Person des ersten Clavichorderbauers ist über die Zeit und den Ort bekannt, wo dies geschehen sein könnte. Manche Enthusiasten möchten die Entstehung des Klaviers gleich in die ersten Jahrhunderte nach Christi Geburt zurückversetzen. So behauptet Passeri[2], die »*Lyrae in modum carpentorum ingentes*«, deren Ammianus Marcellinus Erwähnung thut (Lib. XVI), wären »*Clavicembali da sonarsi per via di tasti*« gewesen. Er schließt das aus dem Umstand, daß es zu jener Zeit bereits Orgeln mit Tasten gab, die Klaviatur also bekannt war. Möglich ist es schon, aber nicht wahrscheinlich, denn man würde sich im 10. und 11. Jahrhundert kaum mit der mühsamen Monochordeintheilung gequält haben, wenn ein Saiteninstrument existirt hätte, welches die Töne so bequem durch einen einfachen Fingerdruck angab. Die Erfindung wird demnach wohl später anzusetzen sein. Aber wann, dürfte sich mit aller Bestimmtheit kaum noch feststellen lassen; denn es ist unendlich schwer, der Entwickelung eines Tonwerkzeugs im Mittelalter nachzuspüren. Erstlich fließen die Quellen aus jener Zeit überhaupt so spärlich, daß man nur zu oft auf Hypothesen angewiesen ist. Sodann wird oft ein und derselbe Klangkörper bei der geringsten Aenderung seiner Größe oder seiner Form mit ganz verschiedenen Namen belegt, während andererseits wieder ebenso oft derselbe Ausdruck die unterschiedlichsten Instrumente bezeichnet. Beispielsweise bedeutet das Wort Chorus bei Gerson[3] ein kleines Hackebrett, bei Aaron[4] einen Dudelsack, bei Cocleus[5] ein Trumscheit; Gerbert[6] bildet aus einem Codex des 14. Jahrhunderts als »*Chorus secundum quosdam*« eine Art viersaitiger Cither ab; der apokryphe Brief des Hieronymus an Dardanus bezeichnet damit eine

---

[1] *Musurgia, Romae 1650. T. I., 215. Author enim fuit (Guido) instrumentorum polyplectrorum, uti sunt clavicymbala, clavicordia, similiaque, quod et ipsum iam citata dedicatoria innuit, dum ad cantum adhibuit monochordum quoddam harmonice constructum.*

[2] Doni. a. a. O. Vorrede zu B. II., S. X.

[3] *Opera, Basileae 1489. B. III. Tractatus primus de canticorum originali ratione. 78 R.*

[4] *Toscanello in Musica.* Venedig 1529, L. I. c. 5.

[5] *Tetrachordum Musices.* 1512, Cap. X.

[6] *De cantu et musica sacra,* 1774, B. II, Tab. XXIII.

wunderbar geformte Trompete[1], und für gewöhnlich versteht man darunter noch eine Schaar von Sängern sowohl wie den Ort, wo dieselben aufgestellt sind. Wenn man also das Klavier zu seinen Anfängen zurückverfolgen will, so darf man sich nicht an die bekannten Namen klammern, denn es ist sehr wohl möglich, ja sogar höchst wahrscheinlich, daß einer der vielen noch unerklärten Ausdrücke in den reichen Listen mittelalterlicher Musikinstrumente eine embryonische Form des Clavichords oder Clavicymbalums bezeichnet. Einen interessanten Beleg hierfür bringt Vander Straeten in seiner werthvollen Sammlung archivalischer Dokumente zur Geschichte der Musik[2]. Beim Durchstöbern spanischer Bibliotheken hat er in Barcelona einen Brief Johann's I. von Aragon gefunden, an seinen »*cambrer*« Berthomen de Castre gerichtet und datirt Villafranca de Panades 1387, worin der König die Sendung eines »*exaquir*« verlangt, wohl eingepackt und gegen Beschädigung geschützt. In einem anderen Brief an Juan de Montra von 1388 ist das exaquir näher bezeichnet als »*isturment semblant d'orguens, qui sona ab cordes*«. Exaquir ist kein spanisches Wort, sondern aus dem französchen Eschiquier (Eschaqueil) oder dem englischen Exchequer (Schaquir) entstellt. Bei Eustache Deschamps[3] finden sich die Verse:

Fors plantiau le musicien
Qui je ne quant je l'en requier,
De la Harpe et d'eschequier;

und ferner:

Je n'aie si mal en l'ongle
Que je n'aie appris à jouer
A l'eschiquier et flajolet.

Guillaume de Machault führt in der »*Prise d'Alexandrie*« ein Instrument »*Esquaquiel*« an, und in »*li temps pastour*« nennt er es »*Eschaqueil d'Angleterre*«. Buchstäblich übersetzt würde das Wort »Schachbrett« heißen und gerade Schachbrett als Tonwerkzeug wird in den Minneregeln des Eberhard Cersne (1404) genannt[4], wo »*Schachbrett Monocordium, rotte clavicordium, lûte clavicymbalum*« einander gegenüber gestellt

---

[1] Abbildung bei Virdung, *Musica getutscht*, und Praetorius, *Syntagma musicum*, B. II. *Theatrum instrumentorum*, Tab. XXXII.

[2] *La Musique aux Pays-Bas.* Bruxelles 1867—88. B. VII., 40.

[3] Einer der bekanntesten französischen Dichter des 14. Jahrhunderts. Vergl. Bottée de Toulmon, *Dissertation sur les instrumeuts de musique employés au moyen-âge.* 1844. S. 92.

[4] Ambros, Gesch. d. Musik. (1. Aufl.) II., 507.

sind. Gerson[1] zählt ein *scacarum* ausdrücklich unter den Saiteninstrumenten auf, und wahrscheinlich haben wir unter Exaquir, was übrigens auch an »*Exabeva*« bei Juan Ruiz erinnert[2], und den übrigen an Schachbrett anklingenden Ausdrücken immer dasselbe Instrument zu verstehen, nämlich ein Tonwerkzeug »ähnlich wie die Orgel und durch Saiten erklingend«. Der Umstand, daß in einem spätern Briefe Juan's I ein Künstler verlangt wird, der zugleich die Orgel und das Exaquir spielen soll, läßt darauf schließen, daß die Klaviatur beider dieselbe war. Es wird also wohl ein primitives Klavier gewesen sein. Wie aber kommt das Schachbrett dazu, ein Musikinstrument zu bedeuten? Hipkins meint[3], die Analogie zwischen den wechselnden schwarzen und weißen Feldern und schwarzen und weißen Tasten könnte den Namen veranlaßt haben. Noch eine andere Erklärung ist möglich. Nach Ducange[4] bezeichnet scacarium erstens das Schachbrett selbst, ferner einen kleinen Tisch, auf welchem Schach gespielt wurde, und endlich bei den Normannen und Engländern einen Gerichtshof (Exchequer oder Schaquir). Ducange leitet diese letztere Bedeutung daher, daß der Saal, in dem die Versammlung tagte, schachbrettartig gepflastert war, und daß nach dem Aussehen des Fußbodens die Körperschaft den Namen bekam. So gut man nun eine solche Uebertragung auf Personen, auf eine Behörde vornahm, so gut kann man auch ein Instrument scacarium oder scacarum (und daher Schachbrett, Eschaqueil etc.) genannt haben, weil es beim Spielen auf eins jener kleinen Tischchen gelegt wurde, die sonst dem Schachspiel dienten. Es ist bemerkenswerth, daß Guillaume de Machault Eschaqueil d'Angleterre schreibt. England muß also wohl die Heimath jenes Instruments sein, und da Exaquir auch den englischen Formen Exchequer und Schaquir am nächsten kommt, so liegt die Vermuthung nahe, daß es von dort nach Spanien eingeführt ist, und zwar wahrscheinlich auf dem Umweg über die Niederlande. Spanien pflog schon damals lebhafte Beziehungen zu Holland; vlämische Virtuosen, Sänger und Instrumentenbauer waren am spanischen Hof geschätzt und gesucht, wie Vander Straeten ausführlich nachgewiesen hat, und die Niederländer ihrerseits standen wieder in stetem künstlerischen Wechselverkehr mit England. Vielleicht sind die besaiteten Klavierinstrumente gar nicht in Italien, wie man gewöhnlich

---

[1] Opera 1489. 78 S.

[2] Juan F. Riaño, *Critical and biografical Notes on early Spanish Music*. London 1887. S. 129.

[3] *The musical Times*. 1890. S. 719.

[4] *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. B. VII. S. 334.

annimmt, sondern in England zuerst gebaut worden, und es wäre interessant, wenn es späterer Forschung gelänge, Fäden zu knüpfen zwischen dem Eschaqueil d'Angleterre und der Thatsache, daß in England die Virginalmusik bereits zu einer Zeit in hoher Blüthe stand, als anderswo das Klavier nur eben anfing, sich zu einer gewissen Selbständigkeit gegenüber der Orgel emporzuringen.

Noch von einem anderen mittelalterlichen Saiteninstrument mit Tasten erhalten wir Nachricht. Bottée de Toulmon theilt in der bereits citirten Abhandlung Auszüge aus einem auf der Pariser Bibliothek befindlichen Manuskript mit[1], woraus hervorgeht, daß man um das Jahr 1400 eine Art Hackebrett mit Tasten kannte, *dulce melos* genannt, mit dem recht bedeutenden Umfang von *H*-*a*[2] chromatisch. Die leider unvollständig excerpirte Stelle lautet: »*Notandum pro compositione instrumenti vocati dulce melos*, *quod instrumentum istud*, *prout pro presenti occurrit potest tribus modis componi; 1° modo*: *vulgariter et grosso modo quemadmodum fit de quo quantum de presenti parum curo qui (quia?) in ipse (sic) cum baculo fit contactum cordarum sonantium ruraliter; 2° modo: potest componi dictum instrumentum ad modum clavicordii etc*«. Der Rest der Beschreibung ist nach Bottée de Toulmon nicht klar genug, um ein genaues Bild von der Konstruktion des *dulce melos* zu geben. Eine beigefügte Zeichnung weist den oben angegebenen Umfang auf.

Die eben genannte Handschrift bringt auch eine Beschreibung des Clavichords und Clavicymbalums, welche zeigt, daß letzteres genau denselben Umfang wie das *dulce melos* hatte, während bei dem ersteren die beiden an drei vollen Oktaven fehlenden Töne noch hinzugefügt sind. Auch in den Minneregeln des Eberhard Cersne wurden Clavichord und Clavicymbalum genannt, und wir haben somit zu Ende des 14. Jahrhunderts bereits vier verschiedene Arten besaiteter Klavierinstrumente, darunter einige im Umfange von 3 chromatischen Oktaven und mit doppelten Saiten, denn es heißt in der Pariser Handschrift: »*Similiter etiam potest fieri quod clavicordium sonaret ut clavicembalum cum simplicibus cordis vel duplicibus.*« Angesichts dieser Thatsache scheint es mir ganz unmöglich, daß das Clavichord erst um das Jahr 1350 erfunden sei, wie Ambros will[2]. So schnell entwickelt sich kein Instrument; von 1500—1600 können wir sattsam beobachten, wie langsam sich Verbesserungen anbahnen und einführen. Der Umstand, daß sich auf Gemälden des 14. Jahr-

[1] a. a. O. S. 64 ff. Ms. 1118, *fonds latin.* Fétis citirt dieselbe Handschrift als Nr. 7295. *Hist. gén. de la Musique*, Paris 1876, B. V, 201.
[2] a. a. O., B. II.

hunderts keine Abbildungen von Clavichorden finden, ist nicht beweiskräftig, weil bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, wo doch schließlich besaitete Klavierinstrumente in Aller Händen waren, bildliche Darstellungen davon — außer in musikalischen Werken — sehr selten sind, und das hat wohl in rein künstlerischen Erwägungen seinen Grund, denn das Clavichord ist das unmalerischeste aller Tonwerkzeuge. Wenn die bildende Kunst also zur Zeit seiner Blüthe so gut wie gar keine Rücksicht auf dasselbe nimmt, so darf es nicht überraschen, dass aus der Periode seiner Anfänge keine Abbildungen vorhanden sind. Und diese Anfänge des Clavichords möchte ich mit Rücksicht auf die Dauer seiner späteren Ausgestaltung in den Anfang des 13. Jahrhunderts versetzen. Darum muß auch die von Vander Straeten (I, 278) mitgetheilte Zeichnung eines solchen Instruments von sehr viel früher herstammen, als der Herausgeber annimmt. Es hat einen aufrechtstehenden Resonanzboden, ähnlich wie das Clavicitherium, aber nur 8 Saiten von *A*—*a* diatonisch. Die Abschrift der Abhandlung, welche jenes Clavichord wie etwas allgemein Bekanntes bespricht, ist 1503—1504 gefertigt; ihre Abfassung setzt Vander Straeten um 1450 an. Da aber bereits 1400, wie eben nachgewiesen, mehroktavige chromatische Klavierinstrumente in Gebrauch waren, so würde eine anfängerhafte Form wie diese ungefähr auf das Jahr 1300 oder noch früher deuten.

Den Werdeprozeß des Clavichords kann man sich so vorstellen, daß ein findiger Mönch an dem mehrsaitigen Monochord[1], um die Unbequemlichkeit des Stegrückens bei jedem neuen Ton zu sparen, Hebel anbrachte, die auf den meistgebrauchten Theilpunkten Stege gegen die Saiten drückten. Von Hand zu Hand gehend, wurde das Instrument dann allmählich im Umfang vergrößert und in der Konstruktion verbessert, es wurde analog der Orgel mit einer chromatischen Klaviatur versehen, bis es die Gestalt annahm, in der wir es zu Anfang des 16. Jahrhunderts treffen. Für diese Art der Entstehung sprechen verschiedene Umstände. Erstens der Name Monochordum, den es neben Clavichord noch bis ins 18. Jahrhundert hinein führt. Das italienische Volk, welches mit dem griechischen Ausdruck keinen rechten Begriff verbinden konnte, substituirte dem unverständlichen *μόνος* das populäre *mano*, und bildete *manicordio*,

[1] Schon Aristides Quintilianus spricht von einem solchen, mit vier gleichgestimmten Saiten bezogenen und Helikon genannten Werkzeug zur bequemeren Veranschaulichung der konsonirenden und dissonirenden Intervalle. *Περὶ Μουσικῆς* L. III., c. 3: *Εἰσὶ δὲ οἱ καὶ διὰ πλειόνων χορδῶν ἐπιδείξαντες τὰς συμφωνίας· τέσσαρας γαρ ἐκτιθέμενοι χορδὰς ἰσοτόνους ἐπί τινος ὀργάνου τετραγώνου ὃ δὴ καλοῦσιν ἑλικῶνα* etc. Noch ausführlicher Ptolemaeus II,2.

indem es sich das Wort Monochordum — wenn auch falsch — als ein Saiteninstrument erklärte, welches mit der Hand gespielt wird. Das ist nun freilich eine Eigenschaft aller Saiteninstrumente, aber man war augenscheinlich froh, überhaupt nur das üble Fremdwort aus der Welt geschafft zu haben. Aus dem Italienischen ging diese Bildung ins Französische als *manicordion*[1] über, und blieb dort ebenso hartnäckig haften, wie in seinem Ursprungsland. Die älteren Musikschriftsteller befinden sich immer in einer gewissen Verlegenheit, wenn sie den Namen Monocordum mit seinen Varietäten für das vielseitige Tasteninstrument motiviren sollen, und je mehr Jahrhunderte seit seiner Entstehung in's Land gehen, desto abenteuerlicher werden die Erklärungen. Virdung antwortet auf den Einwand des Sylvanus, daß der Ausdruck Monochordum doch eigentlich nicht für das Clavichord passe: es käme nicht darauf an, wieviel Saiten vorhanden wären, sondern darauf, daß alle gleiche Stimmung hätten.[2] Cerone leitet den Namen daher, daß die beiden Saiten des zweichörigen Instruments gleichgestimmt sind und so klingen, als wenn es nur eine wäre[3], und Domenico Scorpione erklärt die Sache gar in der Weise, daß ohne die Tuchstreifen, die zwischen die Saiten

---

[1] Manicordion und Monocorde sind für gewöhnlich streng geschieden; ersteres nur bedeutet das Tasteninstrument, während Monocorde für Trumscheit, *Tromba marina*, gebraucht wird. (Vgl. Savary, *Dictionnaire universel du commerce, 1748*, unter *Faiseurs d'instruments*). Wo in der provençalischen Poesie »*Monocorde*« auftaucht, da hat man ausschließlich an dies Streichinstrument zu denken, so bei Guillaume de Machault, der in der *Prise d'Alexandrie*

Eles, fretiaux et monocorde,
Qui à tous instruments s'accorde

erwähnt, und das letztere im *Temps Pastour* näher erläutert:

Buisine, eles, monocorde
Ou il n'y a qu'une seule corde

(Bottée de Toulmon a. a. O. S. 105). Bonanni im *Gabinetto armonico* 1722 unterscheidet die Tromba marina gewöhnlicher Form und das Monocordo mit dreikantigem Corpus. Übrigens kommt es auch vor, z. B. in einem von Kastner *(Les Danses des Morts*, Paris 1852, S. 233) citirten anonymen Druck des 16. Jahrhunderts, daß umgekehrt Manicorde für das Tonmeßinstrument der Theoretiker, Monochordum, steht.

[2] Daran ist nit gelegen das der Saiten vil syndt, aber daran ligt es alles, der saiten vff dem instrument syndt vil oder wenig, so lug daz sye alle sampt ein vnisonum haben, oder ein gliche stymm keine höher noch niderer dann dye ander.

[3] El Melopeo, S. 249. *Otro instrumento ay inventado de los modernos, al qual pusieronle tambien el nombre de Monochordio; no porque sea de una sola cuerda, si no porque siendo sus cuerdas radobladas, las dos cuerdas forman una mesma boz, como si fuera una cuerda solamente.*

geflochten sind, ein einziges verworrenes Geräusch entstehen würde[1]. In Wirklichkeit verhält es sich natürlich so, daß der Name Monochordum von dem Ursprung des Instruments her beibehalten wurde, selbst als er schon jede Bedeutung verloren hatte, eine Erscheinung, die wir häufig genug beobachten können. So ist in dem 1783 erschienenen Werk von F. A. Maichelbeck: »Die auf dem Klavier lehrende Caecilia« etc. noch von »Partiturschlagen« und »Schlagstücken« die Rede in Erinnerung an die zäh gehenden Kirchenorgeln des 13. und 14. Jahrhunderts.

An die Entstehung aus dem Monochord gemahnt außer dem Namen noch eine Eigenthümlichkeit in der Konstruktion des Clavichords. Es hatte lauter gleich- oder fast gleichlange und, wie aus der vorher citirten Stelle bei Virdung hervorgeht, gleichgestimmte Saiten, und die verschiedene Tonhöhe kam nur dadurch zustande, daß die Saiten an verschiedenen Punkten durch Hebel angeschlagen wurden, welche sie zugleich theilten und zum Erklingen brachten. Auch mußten sich dabei oft mehrere Tasten in eine Saite theilen, was den Uebelstand zur Folge hatte, daß alle Töne, die zu einer Saite gehörten, nicht zusammen gebraucht werden konnten, denn beim Anschlag zweier in Gütergemeinschaft befindlichen Tasten erklang natürlich nur der höhere Ton.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts stellte sich das Clavichord seinem Aeußeren nach als ein längliches, vier- oder sechseckiges Holzkästchen dar, über dessen inneren Hohlraum die Saiten gespannt waren. An der einen Längsseite, rechtwinkelig zur Richtung der Saiten, befad sich die Klaviatur, größtentheils im Umfang von etwas über drei Oktaven chromatisch (F—g^2 oder A—h^2). Virdung giebt als gewöhnliche Anzahl der Tasten 38 an, doch setzt er hinzu, daß man »ouch jetzunder vil nüwer clavicordia findet, die noch größer oder lenger von fier Octaven oder noch mer schlüssel haben«. Ueber den Umfang von vier Oktaven hinaus ist das Clavichord auch zu Anfang des 17. Jahrhunderts noch nicht gekommen. Die Klaviatur des Instruments hatte nicht den langwierigen Entwickelungsgang durchzumachen gehabt, wie die der Orgel, deren Tasten zuerst mehrere Zoll breit, sich im Lauf der Zeit verschmälerten, bis sie ein bequemes

[1] *Riflessioni armoniche. Napoli 1700, Libro I., Rifl. VII, S. 17. Fu anco chiamato Monocordo quell' Instrumento che hà i tasti, come quelli dell Cembalo, del quale ne furono Inventori gli Arabi, e fù così chiamato, perche senza quei pannucci, che s'intessono frà le corde, acciò s'oda distinto il suono di ciascuna di esse farebbe un sol sentire, e molto confuso, e nojoso.*

Spannen ziemlich großer Intervalle ermöglichten[1]. Aber die Oktavenlänge war ebensowenig eine bestimmte wie bei der Orgel. Gegen diese Willkür lehnt sich schon Arnold Schlick auf in seinem »Spiegel der Orgelmacher und Organisten«[2]. Er verlangt für das Manual »nit so weit oder so breit claves als die alten vor zeitten gemacht haben, oder auch so eng und schmall, wie das in etlichen Werken funden worden, als sollten Kinder dar uff spiln«, und setzt selbst eine Oktavenlänge von $6^7/_8$ Rhein. Zoll (17,9 cm.) fest. Bei den alten Klavierinstrumenten der Sammlung der königlichen Hochschule für Musik in Berlin[3] schwankt sie zwischen 14,4 und 18 cm.

Die Tasten bestanden für gewöhnlich aus Holz, und zwar die Untertasten aus hellerem (Buxbaum), die Obertasten aus schwarzem (Ebenholz). Später erst wurde das Verhältnis öfter verkehrt, und weiße Ober- und schwarze Untertasten gefertigt. Für Prunkinstrumente bediente man sich auch kostbarerer Materialien, edler Metalle und edlen Gesteins, Elfenbein, Perlmutter etc.[4] Zarlino meint, die Verschiedenfarbigkeit der Tasten sei zur besseren Unterscheidung der chromatischen Zwischentöne angewendet worden, und es sei wohl möglich, daß das Wort chromatisch, welches ja »farbig« bedeute, Anlaß hierzu gegeben habe[5]. Andere, wie Benelli und Salinas ließen

---

[1] Zarlino, *Istitut. Harmon.* P. III. c. 79 beschreibt eine interessante Übergangsbildung mit in der tiefen Lage breiten, nach der Höhe zu immer schmaler werdenden Tasten: »*Gli organi Antichi ... non erano fatti come moderni; & di cio me ne ha fatto fede il rarissimo Fabricatore de simili Instrumenti Maestro Vincenzo Colombi da Casal Sannas; il quale ritrovandosi già molt' anni nel Piemonte appresso Turino, ne ritrovò un molto antico, ch'era senza canne & tutto marcio, & havea un Tastame di tal maniera, che dalla parte sinistra, cioè nel grave, havea i Tasti tanto larghi, che per man grande che fusse stata, à pena poteva arrivare il Quinto tasto, & cotale Tastame, tanto più che si andava verso la banda destra cioè nell' acuto tanto più si facea minore.*

[2] Eitner, M. f. M., 1869, S. 88.

[3] Sie ist an Clavichorden, Clavicymbeln, Spinetten etc. aus dem 16. und 17. Jahrhundert die reichste der Welt, und zählt allein an besaiteten Klavierinstrumenten 68 Stück. Dadurch, daß sich alle in spielbarem Zustande befinden, bietet sie Jedem, der sich mit der Geschichte der Instrumentalmusik befaßt, unschätzbares Anschauungsmaterial. Ihr Kustos, Herr Dr. Fleischer, hat es mir ermöglicht, in der Sammlung Studien zu machen, noch ehe sie der öffentlichen Benutzung übergeben war, eine Liebenswürdigkeit, welche mich ihm zu großem Danke verpflichtet.

[4] Banchieri, *Conclusioni del suono d'organo*, Bologna 1609, S. 18, Vander Straeten a. a. O. an vielen Stellen, und Valdrighi, Musurgiana, Modena 1879, S. 16, beschreiben dergleichen Klaviaturen. Die Berliner Sammlung besitzt ein wunderschönes Clavichord mit kostbar eingelegter Klaviatur aus Schildpatt und Elfenbein.

[5] *Istitutioni harmoniche* P. II. c. 46 . . . *nel quale (monocordo) accioche le corde chromatiche fussero più facilmente conosciute dall' altre, colui ch'accommodò il Tastame loro nel modo che si vede fece i Tasti colorati, e forse lo fece, perche sapeva, che il Chromatico era detto Colorato dal colore.*

hingegen die Ansicht hören, der Ausdruck chromatisch sei von der verschiedenen Farbe der Ober- und Untertasten hergenommen, ein Irrthum, welchen bereits Artusi mit dem Hinweis berichtigt, daß das Wort chromatisch viel älteren Datums ist als die Tastenistrumente[1]. Aus Holz waren auch die Tastenhebel geschnitzt, und sie liefen nicht gerade, sondern oft in den wunderlichsten Krümmungen, je nachdem die Stelle, wo sie die Saite treffen sollten, mehr oder weniger von dem Drehpunkt der Taste entfernt lag. An ihrem äußersten Ende trugen sie ein aufrechtstehendes, schmales Stückchen Messingblech oder ein nach vorn spatenförmig verbreitertes Messingstiftchen, welches beim Druck auf die Taste an die Saite schlug und sie in Schwingungen versetzte.

Die Anzahl der Saiten stand in einem sehr verschiedenen Verhältnisse zur Anzahl der Tasten. Dieselbe Saite diente oft, wie schon gesagt, zur Erzeugung mehrerer Töne, indem verschiedene Tasten sie an verschiedenen Punkten anschlugen. Virdung sagt: »Das merer teil der köre, hat ietlicher dry schlüssel die an in reichen oder anschlagen«, und Praetorius giebt an, »daß allezeit zween, drei, bisweilen auch wol vier *claves* (welche *propter dissonantiam* zugleich nicht angerührt werden müssen) zu einem Chorsaiten gebraucht werden«.[2] Solche Instrumente nannte man »gebunden«, im Hinblick auf die Laute, wo ja auch ein und dieselbe Saite durch Andrücken an verschiedene Bünde höheren und tieferen Klang gab. Man band nur die Töne, welche als harte Dissonanzen nicht zugleich verwendet wurden, also meist Halb-, bisweilen auch Ganztöne. In der Berliner Sammlung zeigt ein Clavichord — wohl aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts — folgende Disposition:

E F Fis Ges G Gis As A B H c cis d dis e f fis
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

g gis a b h c^1 cis^1 d^1 dis^1 e^1 f^1 fis^1 g^1 gis^1 a^1 ais^1 h^1 c^2
11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

cis^2 d^2 dis^2 e^2 f^2 fis^2 g^2 gis^2 a^2 b^2 h^2 c^3.
21 22 23 24 25 26.

Also 26 Saiten und 45 Tasten, davon 2, für die enharmonischen Töne *Fis Ges* und *Gis As*, gespalten. Ein anderes Instrument hat

[1] *Delle Imperfezioni della Moderna Musica. Venetia 1600 fol. 16 b. Senza dubbio fu prima il Chromatico del Clavacembalo, ò dell' Organo inventato; e sarebbe una vanità à tenere il contrario; perchè non si sà, che al tempo di Timoteo Milesio, che fu l'inventore di questo genere il Clavacembalo, nè l'organo erano ancora stati dall' Arte ritrovati?*

[2] *Syntagma musicum 1618, T. II, S. 61.*

28 Saiten und 45 Tasten, zwei freie Saiten mehr, nämlich *G* und *g*, und ein drittes 29 Saiten und 45 Tasten, mit noch freiem *B* und *H*. Bei einem zweichörigen Clavichord, offenbar aus späterer Zeit, vielleicht aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, ist die Anordnung diese:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
E	*F*	*Fis*	*G*	*Gis*	*A*	*B*	*H*	*c cis*	*d*	*dis e*	*f fis*	*g gis*
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23			
a	*b h*	c^1 cis^1	d^1	dis^1 e^1	f^1 fis^1	g^1 gis^1	a^1	b^1 h^1	c^2 cis^2			
24	25	26	27	28	29	30	31.					
d^2	dis^2 e^2	f^2 fis^2	g^2 gis^2	a^2 ais^2	h^2 c^3	cis^3 d^3	dis^3 e^3.					

31 Doppelsaiten und 49 Tasten. Während das erste Clavichord nur 7 freie Saiten hat, finden sich auf den beiden letzten bereits 13. Bei dem doppelchörigen Clavichord fällt es auf, daß die Tonika der meistgebrauchten Tonarten, des ersten und zweiten Kirchentons, durch das ganze Instrument frei ist, nur nicht vom a^2 ab. Diese hohe Lage wurde wenig für Schlußwendungen (Triller auf dem Leitton oder Vorhalt) benutzt, darum glaubte man hier wohl die freien Saiten entbehren zu können. Praetorius beschreibt einmal (a. a. O. S. 61) ein ganz ähnliches Clavichord, »welches vor etlich dreißig Jahren aus Italia nach Meißen gebracht worden, darinnen gar künst- und weislich dieses observiret wird, daß der Chor Saiten, so zum *d* und *a* gehöret, durch alle Octaven bloß, und nur mit einem einzigen *Clave* angerührt wird; darumb daß, (wenn in den *Syncopationibus*, bevorab *in clausulis*, und auch sonsten die Secunden neben einander zugleich angerühret werden müssen) nicht zweene *claves* uff einen Chor zugleich anfallen und eine *κακοφωνίαν* erregen.« Auf Mersennes Manichordion[1], welches den Umfang von *C*—c^3 hat, sind nur noch 5 Saiten gebunden:

c^2 cis^2, d^2 dis^2, f^2 fis^2, g^2 gis^2, b^2 h^2 c^3.

Man kann bei der Vergleichung dieser Instrumente beobachten, wie die Emanzipation der Saiten immer von der Tiefe nach der Höhe zu fortschreitet. Ganz bundfreie Instrumente werden aber erst etwa hundert Jahre später gebaut. Walther's »Musikalisches Lexicon« (1732) sagt von einem Organisten Daniel Tobias Faber zu Crailsheim, daß er ein Clavicordium erfunden hätte, »so durchgehends Bundfrey ist, und durch verschiedene Maschinen sich dreimal verändern läßt«, und

[1] *Harmonie Universelle, Livre III, des instruments*, S. 114.

verweist als Beleg hierfür auf den »Coburgischen Zeitungs-Extract an. 1725 im April-Monath, p. 78«. Danach nimmt man allgemein an, daß genannter Organist der Erste war, welcher überhaupt Instrumente mit lauter freien Saiten baute. Weitzmann[1] jedoch hält es für wahrscheinlich, daß man schon vor dem Jahre jenes Zeitungs-Extrakts versucht hätte, den gerügten Uebelstand zu beseitigen. Merkwürdig scheint es uns allerdings, daß eine so mangelhafte und so leicht zu verbessernde Konstruktion sich Jahrhunderte lang gehalten hat, an der Thatsache wird sich aber kaum etwas ändern lassen. Ob Faber wirklich der Erste oder nur einer der Ersten war, welche bundfreie Clavichorde bauten, mag dahin gestellt sein. Neu war die Einrichtung jedenfalls, denn sonst würde Walther kaum ausdrücklich darauf hingewiesen haben. Auch beklagt sich noch 1739 Quirin von Blankenburg[2], daß den Vortheilen des Clavichords die Unannehmlichkeit der an 2 oder selbst an 3 Tasten gebundenen Saiten gegenüberstände, was den gleichzeitigen Anschlag von Sekundenintervallen verhinderte. Wenn also vor dieser Zeit bundfreie Instrumente überhaupt schon existirten, so waren sie jedenfalls noch recht selten.

Die ersten Clavichorde sind vermuthlich einhörig gewesen, und einchörig blieben sie auch bis lange in's 16. Jahrhundert. Daneben aber wurden auch mehrchörige gebaut. Bereits um 1400 treffen wir sie zweichörig, und Virdung beschreibt die Instrumente seiner Zeit als gewöhnlich dreichörig[3]. Die Vermehrung der Saiten geschah wohl kaum nur in Rücksicht auf die Verlegenheit, welche dem Spieler durch ein Springen derselben beim Vortrag eines Stückes erwuchs, wie Virdung will, sondern sie entsprang gewiß ebensosehr dem Bedürfnis nach verstärkter Klangwirkung. Die Theile der Saiten, welche nicht mitklingen sollten, waren durch dazwischen geflochtene Tuchstreifen (zöttlin von dem wullen tuch) abgedämpft[4].

---

[1] Geschichte des Klavierspiels. Stuttgart 1879. S. 253.

[2] *Elementa musica*, 's Gravenhage 1739, S. 147. Het is zeer angenaam, dat men op een clavicord met hard en zacht slaan, het geliud kan vermeerderen of verminderen; maar aan d'ander zyde is dit wederom een groot gebrek dat daar in t'elkens twee, ja zelfs ook wel drie toetsen op een zelfde snaar slaan, waar door men belet word secondes te konnen maken.

[3] Aber gmainlich macht man drey saiten vff einen kor, darum ob einen zu zyten ein saiten absprünge, als dann etwan geschicht das er dann darum nit vff muß hören zu spilen.

[4] Das nympt den saiten das kesseln, oder die gröbe onfreuntliche Hallung oder thonung, Das dye selben nit lenger clyngen, dann dye weil er vff dem schlüssel ongeferlich eins tempus lang still haltet, Aber nit lenger, so bald er aber ymer abgebrechen mag, auch in den läufflin, so schnell hörtt auch dye saiten vff zu lauten, das machen dye tüchlin. (Virdung.)

Der an sich schon leise Ton des Clavichordes wurde hierdurch noch leiser, deshalb nannte man es in Italien auch im Gegensatz zum Spinett, *Spinetta sorda* oder *Sordino*[1]. Auf den leisen Klang spielt auch ein älteres französisches Sprichwort an, welches der Dictionnaire von Trévoux mittheilt (Vander Straeten a. a. O. I, 290). Man sagte nämlich scherzhaft von einem jungen Mädchen, das ganz im Geheimen eine Liebschaft unterhalten hatte: »*Elle a joué du manicordium*«. Beim Spielen wurde das Clavichord sowohl wie die anderen Klavierinstrumente auf einen Tisch gestellt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts fing man an, sie mit besonderen Füssen zu versehen. Eine von Vander Straeten reproduzirte Zeichnung von 1544 (a. a. O. VII, 450): Marie von Ungarn eine Deputation von Musikern empfangend, zeigt schon ein solches Clavichord mit reich geschnitztem Untersatz. Jemehr die Klaviere in den Dimensionen vergößert und je unhandlicher sie dadurch wurden, desto mehr zeigte sich die Nothwendigkeit, sie auf eigene Beine zu stellen, und seit Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts sind namentlich große Clavicymbala auf Füßen ganz gewöhnlich, wenn auch die kleineren Instrumente daneben in der bisher üblichen Weise gebraucht wurden.

II.

Wesentlich verschieden vom Clavichord nach Besaitung und Tongebungsprinzip ist das Clavicymbalum (ital. Clavicembalo, Gravecembalo, Clavacimbano etc. oder auch Cembalo, engl. Virginal). Es hatte für jede Taste eine besondere Saite (resp. Chor), welche eben nur den einen Ton gab. Die Saiten waren infolge dessen alle verschieden gestimmt und ungleich lang, von der Tiefe nach der Höhe zu kürzer werdend, und sie wurden auch nicht angeschlagen, sondern mit Federkielen angerissen. Führt uns das Clavichord durch manche Eigenheiten zu dem Monochord als seinem Ursprung zurück, so deuten Name und Konstruktion des Clavicymbalums auf seine Ableitung von einem anderen Instrument: dem Cymbal (Hackebrett) oder dem Psalterium. Virdung sagt: »Aber ich glaub vnd main, daz daz virginale erstmals von dem Psalterio erdacht sey zemachen, daz man nun jetzund mit schlüsseln gryffet, vnd schlecht vnd mit federkilen gemacht ist, wie wol daz selbig doch auch in ein lange laden wirt verfasset, glich einem clavicordio, so hat es doch vil ander eigenschaften, Die sich mer mit dem psalterio vergleichen, dann mit dem

[1] Vergl. Bonanni, *Gabinetto armonico*, S. 91, und Mersenne, a. a. O. S. 114.

lcavicordio, Syt daz man doch zu ietlichem schlüssel ein besunderliche saiten muß haben, Ein ietliche Saite muß auch höher dann die ander zogen synd, Darumb auch ein jetliche saite lenger dann dye ander muß syn, Dardurch wirt dann auß dem abbrechen vnd verkurtzen der saiten, gleich als ein driangel in der laden«. Ambros[1] berichtet über die bildliche Darstellung einer Uebergangsform zwischen Psalterium und Clavicymbalum, welche er am Sockel der Kirche der Certosa bei Pavia (1475 erbaut) gefunden hat. Eine der in Nischen sitzenden Personen, König David, spielt ein Psalter. Das Corpus des Instruments ist nach der rechten Hand des Spielers hin offen, und zeigt im Innern 8 neben einander liegende Klaviertasten, welche den in gleicher Richtung liegenden Saiten entsprechen. Da um diese Zeit schon sehr viel vollkommenere Klavierinstrumente existirten, so muß der Künstler hier mit Absicht auf eine primitivere Form derselben zurückgegriffen haben. Das findet man öfter. Auf einem Bild des Berliner Museums (Nr. 1122) der Schule von Siena angehörend und zwischen 1450 und 1480 gemalt, ist eine große Anzahl von Engeln dargestellt, die bei Gelegenheit der Himmelfahrt Maria's auf den verschiedensten damals gebräuchlichen Tonwerkzeugen musiziren. Unter diesen befindet sich auch ein Positiv mit nur einer schwarzen Taste in der Oktave, trotzdem Orgeln und Klaviere schon längst durchgängig chromatisch waren.

Auch über die Zeit der Entstehung des Clavicymbalums sind wir noch im Unklaren. Der Name kommt schon ziemlich früh vor. Ich denke hier nicht an das »Cembalo« bei Boccaccio. Ponsicchi[2] glaubt zwar, daß es das damals schon erfundene Clavichord sein könne, aber bereits Burney[3] hat die Vermuthung ausgesprochen, es sei »probably a kind of Tambour de Basque or drum in the shape of a sieve«. Ambros[4] weist zur Bestätigung dieser Annahme auf eine andere Stelle des Decamerone hin, wo es heißt: »Und zum Ersatz für die fünf Lire ließ ihr der Priester ihr Cembalo neu mit Pergament überziehen und eine Schelle daran anmachen«. Es bedurfte nicht einmal dieses indirekten Beweises zur Feststellung der Bedeutung von »Cembalo«. Zarlino[5] beschreibt es ganz deutlich als ein

[1] Gesch. d. Musik II, 505.

[2] *Il Pianoforte, sua origine e sviluppò.* Florenz 1876, S. 13.

[3] *A general History of Music.* London 1789, B. II., 344.

[4] a. a. O. II., 489 *E in iscambio delle cinque Lire le fece il prete rincartare il cembal suo e appicarvi un sonagliuzzo.*

[5] *Sopplimenti musicali.* Venetia 1588, S. 312. . . . *quell' Istrumento che chiamiamo qui in Venetia Cembalo, fatto in forma rotonda, sopra 'l qualle vi è distesa una Pergamena; & vi sono attaccati molti sonagli, & alcune lamette d'ottone, & d'altro metallo.*

Tamburin mit den Worten: »Jenes Instrument, welches wir hier in Venedig Cembalo nennen, von runder Form, mit Pergament überzogen und mit Schellen und Plättchen von Messing und anderem Metall behängt«. Erst später, als das Clavicembalo zu den meistgebrauchten Instrumenten gehörte, bürgerte sich die abgekürzte Form Cembalo dafür ein. Aber schon um 1400 findet sich der Ausdruck Clavicymbalum, und zwar in den vorher citirten Schriften: den Minneregeln des Eberhard Cersne und dem Manuscript der Pariser Bibliothek. Van de Casteele veröffentlichte im Journal »La Plume« Auszüge aus alten Rechnungsbüchern des Hospitals Saint Jean in Brügge, aus denen hervorgeht, daß dieses Institut im Jahre 1404—5 ein großes Clavecin für 8 Livres auf 8 Wochen versetzte[1]. In Italien taucht dokumentarisch der Name 1461 auf. Sesto Tantini, Instrumentenmacher in Modena, bittet den Herzog Borso von Este in einem vom 15. November dieses Jahres datirten Brief um Zahlung für ein von ihm geliefertes »clavicinbalo«[2].

Es ist kaum anzunehmen, daß der ziemlich komplizirte Mechanismus des späteren Clavicymbalums gleich den ersten Exemplaren seiner Gattung eigen war; vielleicht wurde anfangs der Ton auch durch Schlag erzeugt und das Instrument unterschied sich vom Clavichord nur durch die Art der Besaitung. Erst nach längerer Bekanntschaft mit besaiteten Klavierinstrumenten wird man das Tastenpsalterium konstruirt haben, ein Tonwerkzeug, bei welchem die Saiten nicht mehr angeschlagen, sondern mittelst Messinghäkchen oder Federkielen angeknipst wurden. Ob die um 1400 genannten Clavicymbala schon Kielmechanik hatten, wage ich nicht zu entscheiden, halte es aber für wahrscheinlich. In dem Pariser Manuscript ist ausdrücklich auf den Unterschied im Klange zwischen Clavichordium und Clavicymbalum hingewiesen. Es heißt dort: »*Etiam potest fieri clavichordium quid (!) sonaret sicut dulce melos. Similiter etiam potest fieri, quod clavichordium sonaret ut clavicembalum cum simplicibus cordis vel duplicibus*«. Das erstere kann sich nur auf die Besaitung beziehen und wird bedeuten: Das Clavichord läßt sich auch so einrichten, daß es wie das *dulce melos* für jeden Ton eine Saite erhält, was ja, da dann die dämpfenden Tuchstreifen wegfallen, auch eine Modifikation des Klanges zur Folge hat. Folglich muß der zweite Satz: es kann so gebaut werden, daß es wie ein Clavicymbalum klingt, auf die Art der Tongebung zielen, welche also bei beiden verschieden gewesen ist; denn wenn hier auch nur die Besaitung gemeint wäre, dann

---

[1] Vgl. Weckerlin, *Musiciana*. Paris 1877, S. 89.
[2] Valdrighi, *Nomocheliurgrafia*. Modena 1884. S. 243.

würde zwischen dem Clavichord, welches wie ein *dulce melos*, und dem, welches wie ein Clavicymbalum klingt, ja gar kein Unterschied sein. Auch sonst ist kein Grund vorhanden, an der Existenz von Kielinstrumenten im Jahre 1400 zu zweifeln. Auf der musikalischen Ausstellung zu Bologna 1888 befand sich ein Spinett von Alessandro Pasi aus Modena, datirt A. D. 1490[1], und ein aufrechtstehendes Instrument dieser Art aus ungefähr derselben Zeit war 1885 in der Loan Collection im South-Kensington Museum in London ausgestellt und ist abgebildet in Hipkins Prachtwerk »*Musical Instruments, Historic, Rare and Unique*«. Beide sind mit größter Sorgfalt gearbeitet, letzteres reich ausgestattet, und zeigen keine Spur mehr von jenem unsicheren, ängstlichen Umhertasten, welches neu erfundenen Instrumenten in Form und Machart so häufig noch anhaftet. Virdung führt 1511 das Clavicymbalum neben dem Clavichord als ganz allgemein bekannt an. Alles das deutet auf langen Gebrauch und läßt es sehr wohl möglich scheinen, daß im ersten Anfang des 15. Jahrhunderts Kielinstrumente bereits in Übung waren.

Bei den so unsicheren Benennungen der Musikinstrumente im Mittelalter ist es nicht ausgeschlossen, daß der Name Clavichord anfangs promiscue gebraucht wurde für Klaviere mit angeschlagenen und gerissenen Saiten. Wenigstens hat Vander Straeten nachgewiesen, daß in Spanien noch im 16. Jahrhundert und später Clavicordio immer gleichbedeutend mit Clavicembalo ist[2]. Das Auftreten des Namens liefert also auch hier keinen sicheren Beweis dafür, daß die Konstruktion nicht schon früher vorhanden war, und wir müssen abwarten, ob uns der Zufall einmal Dokumente in die Hände spielt, welche alle schwebenden Fragen endgültig beantworten.

Die Form des Gehäuses war beim Clavicembalo ebenso beschaffen wie beim Clavichord, auch die Klaviatur und ihre Stellung zur Saitenrichtung war dieselbe. Das Saitenlager aber hatte in Folge der sich nach der Höhe zu verkürzenden Saiten die Form einer Harfe. Die Tastenhebel schlugen mit ihrem äußersten Ende nicht direkt an die Saiten, sondern sie drückten gegen eine Holzdocke (*sautereau* bei Mersenne) und diese Docke schob sich dicht neben der Saite vorbei und knipste sie an mittelst eines kleinen, spitz geschnittenen und seitwärts eingeklemmten Stückes Federkiel. Das Federstück wurde an seinem hinteren Ende durch eine Schweinsborste so festgehalten, daß es nur beim Aufwärtsgehen der Docke Widerstand

---

[1] *The musical Times*. 1890, S. 719.
[2] a. a. O. VII, 254 und VIII, 301.

leistete, beim Abwärtsgehen derselben aber sich zurücklegte und mit ihr geräuschlos an der Saite vorbeiglitt. Die Abdämpfung besorgten kleine Streifchen Tuch, welche über dem Federstück angebracht waren, und die im Ruhezustand der Taste auf den Saiten auflagen. Beim Andruck wurden sie mit der Docke in die Höhe geschoben, und nahmen beim Zurückfallen wieder ihre alte Lage ein. Wie das Clavichord wurde auch das Clavicymbalum mehrchörig gebaut, und natürlich mußte dann für jede einzelne Saite eine besondere Docke vorhanden sein. Man stimmte bei solchen mehrchörigen Instrumenten gern die eine Saite eine Oktave höher, ja Praetorius erzählt von einem vierchörigen Clavicymbel, welches nach Art der Mixturwerke auf der Orgel eingestimmt war[1]: »Wie ich dann eins gesehen, welches 2 Aequal, eine Quint und ein Octavlin von eitel Saiten gehabt hat: Und gar wol lieblich und prächtig in einander geklungen«. Neben der viereckigen Form bürgerte sich im Lauf des 16. Jahrhunderts für größere Instrumente die harfenförmige ein, welche in Deutschland unter dem Namen Flügel bekannt war, und diese wurde im 17. Jahrhundert so allgemein gebräuchlich, daß man z. B. in Frankreich unter »Clavecin« schlechthin nur den Flügel verstand. Bei diesem standen die Tasten nicht rechtwinkelig zur Saitenrichtung, sondern liefen mit ihr parallel, befanden sich also nicht an der Breitseite, sondern an der kürzeren Kathete des dreieckigen Corpus.

Die Sucht des Mittelalters, alle Instrumente unterzutheilen, schuf auch von den beiden Grundtypen Clavichordium und Clavicymbalum zahlreiche Spielarten. Beide wurden oft um eine Quinte oder Oktave höher oder um eine Quarte oder Oktave tiefer gestimmt als Chorton, wurden in der äußeren Form oder in Konstruktionsdetails verändert, und dann gewöhnlich durch besondere Namen ausgezeichnet. Ich will in dem Folgenden versuchen, die verschiedenen Gattungen von einander zu sondern. Immer wird es nicht möglich sein, die unterscheidenden Merkmale scharf herauszuheben, denn die Namen laufen in der Praxis zu sehr ineinander, aber die großen Umrisse lassen sich im allgemeinen feststellen.

Am weitesten verbreitet war für bekielte Instrumente neben Clavicymbalum der Ausdruck Spinett (ital. *Spinetto* oder *Spinetta*, französisch (*Epinette*). Zur Erklärung des Wortes bezog man sich lange auf eine Mittheilung Scaliger's in dessen Poetices Lib. I cap. 48 (Lyon 1561). Er sagt da, jene befederten Instrumente hießen in seinen Kinderjahren Clavicymbalum und Harpichordum; jetzt würden

[1] *Syntagma musicum*, II, 63.

sie nach den Federspitzen Spineta genannt[1] (*Spineta = fibula, acicula*). Nach Banchieri aber stammt der Name von dem Erfinder der länglich-quadratischen Form des Instruments, Giovanni Spinetti aus Venedig. Er (Banchieri) hätte selbst ein Spinett gesehen mit der Inschrift: *Joanes Spinetus Venetus Fecit A. D. 1503*[2]. Der Hinweis auf diese Stelle erschien zuerst bei Ponsicchi (a. a. O. S. 17), wurde dann von Georg Becker in der »Revue et Gazette musicale« wiederholt und ging von dort auch in andere Musikzeitungen über. Weitzmann glaubte die Beweiskraft der Banchieri'schen Bemerkung anfechten zu sollen[3] in der Erwägung, daß Scaliger, der sich bis zum Jahre 1529 in Venedig aufhielt, und dessen vortreffliches Gedächtnis gerühmt wird, den Namen des angeblichen Erfinders gehört haben müßte, und daß ferner keine der hierher gehörigen Schriften damaliger Zeit eines solchen gedächte. Die Einwände scheinen mir nicht stichhaltig. Was zuerst die Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts anbetrifft, so bekümmern sie sich um die Konstruktion und Geschichte der Instrumente ihres Zeitalters so gut wie gar nicht; hier und da eine kurze Bemerkung ist alles, was man findet — mit ganz wenigen Ausnahmen (z. B. Glarean über die Tromba marina). Selbst die Beschreibungen bei Virdung, Luscinius und Agricola sind so wenig eingehend, daß man aus ihnen allein kaum ein klares Bild von der Beschaffenheit jener Tonwerkzeuge bekommen würde. Da wäre es geradezu wunderbar, wenn sie einer so nebensächlichen Erscheinung wie der Erfindung des Spinetts Gewicht beigelegt hätten; nur ein glücklicher Zufall ist es, daß Banchieri Spinetti's gedenkt. Und in Bezug auf Scaliger muß leider gesagt werden, daß seine flüchtigen, ungenauen und phantastischen Angaben über Musikinsrumente ohne jeglichen Werth sind. Er hat sich offenbar nie eingehender mit Musik beschäftigt, und giebt Notizen und etymologische Erklärungen, wie er sie gelegentlich aufgesammelt hatte oder wie sie ihm gerade durch den Kopf schossen. So leitet er den

---

[1] Die Stelle lautet vollständig: *Fuit et Simi commentum illud, quod ab eo Simicum appellatum, quinque et triginta constabat chordis; a quibus eorum origo, quos nunc monochordos vulgus vocat, in quibus ordine digesta plectra subtilientia reddunt sonos. Additae deinde plectris corvinarum pennarum cuspides, ex aereis filis expressiorem eliciunt harmoniam. Me puero Clavicymbalum et Harpichordum, nunc ab illis mucronibus Spinetam nominant.*

[2] *Conclusioni del suono d'organo 1609 f. 44.* (Gaspari-Parisini, *Catalogo del Liceo musicale di Bologna S. 53*): *Spinetto riceve tal nome dell' inventore di tal forma longa quadrata, il quale fu un mastro Giovanni Spinetti Venetiano; & uno di tali stromenti hò veduto io alle mani di Francesco Stivorio Organista della Mag. communità di Montagnana. dentrovi questa inscrittione: Joanes Spinetus Venetus Fecit A. D. 1503.*

[3] a. a. O. S. 376.

Namen ἑλικών von dem Berg Helikon ab: das Instrument hätte 9 Saiten gehabt, der Anzahl der Musen entsprechend, und wäre deshalb nach ihrem Wohnsitz benannt worden[1]. Dazu führt er Ptolemaeus als Gewährsmann an, der doch ausdrücklich das Helikon als mit 4 Saiten bespannt überliefert. Ähnlich unzuverlässig scheint auch seine Etymologie der Spineta zu sein; denn die Federspitzen sind ja keine auszeichnende Eigenthümlichkeit gerade des Spinetts; Clavicymbalum, Arpichord etc. hatten sie ebenfalls, und ohne äußeren Grund hätte man gewiß nicht ein Tonwerkzeug, welches unter bestimmtem Namen allgemein bekannt war, plötzlich umgetauft; denn es läßt sich nachweisen, daß eine neue Namengebung immer mit einer wenn auch noch so geringen Modifikation im Mechanismus oder in der äußeren Form verknüpft ist. Und darauf deutet eben die Bemerkung Banchieri's. Das Clavicymbalum muß anfangs ein anders gestaltetes Gehäuse gehabt haben, als wir es bei Virdung finden, vielleicht ein länglich-sechseckiges (vgl. Arpichord) oder das harfenförmig-dreieckige, welches durch den Umriß des Saitenlagers vorgezeichnet war, und welches vielleicht auch nie von der Bildfläche verschwand, sondern sich zu dem späteren Flügel auswuchs. Spinetti nun baute es zuerst in jener *forma longa quadrata*. Die »länglich viereckige Form« war also das Ausschlaggebende für das Spinett. Als viereckig bezeichnen sie auch alle älteren Schriftsteller, die überhaupt ihrer Erwähnung thun. Praetorius sagt[2]: »Spinetta (*Italice Spinetto*) ist ein klein viereckicht Instrument, daß umb ein Octava oder Quint höher gestimmet ist, als der recht Ton. Und die man über oder in die große Instrument zu setzen pfleget. Wiewol die große viereckete, so wol als die kleinen ohn Unterscheid Spinetten in Italien genannt werden.« Namentlich der letzte Satz ist bezeichnend. Mersenne bildet die Epinette ebenfalls viereckig ab, und charakterisirt sie als schwächer klingend wie das Clavecin (denn sie war immer einchörig), aber stärker wie das Manichordion; auch hätte sie wie letzteres die Klaviatur in der Mitte, während diese sich beim Flügel an einem Ende befände[3]. Und noch zu Anfang des 18. Jahr-

[1] a. a. O. *ἑλικών alterum instrumentum à Musarum monte nomen ducens, chordarum numerum à numero earundem; quemadmodum scriptum reliquit Ptolemaeus in libro de Musica.*

[2] a. a. O. S. 62.

[3] *Harmonie universelle*, L. III. des instr. S. 107. *On peut dire la mesme chose des Clavecins & des Manichordions, dont celuy-cy est plus foible de son que l'Epinette, & celuy-là est plus fort pour l'ordinaire. A quoy l'on peut adjouster pour la forme, que le clavier est à l'une des extremitez du clavecin, & que dans l'Epinette et dans le Manichordion il est au milieu.*

hunderts ist die Erinnerung an den Ursprung lebendig. Quirin von Blankenburg bezeichnet ganz korrekt die vierkantigen Kielklaviere als Spinette im Gegensatz zu dem flügelförmigen Clavicymbel[1]. Wie aus Praetorius' Definition hervorgeht, verstand man in Deutschland unter Spinetten kleinere und höher gestimmte Instrumente; auch in Italien fertigte man im 17. Jahrhundert solche Oktavspinetten, nannte sie aber mit der Diminutivform »Spinettino«, und Kircher sagt, diese hätten so hohen Ton gehabt, daß Jemand, der sie nicht sah, schwerlich feststellen konnte, welches Tonwerkzeug er hörte[2]. Im Lauf der Zeit verwischte sich namentlich außerhalb Italiens die eigentliche Bedeutung des Wortes immer mehr, und es wurde allmählich Gebrauch, Spinett als Sammelnamen für alle kleineren, einchörigen Kielklaviere[3] mit Klaviatur an einer Breitseite, also rechtwinkelig zur Saitenrichtung, anzuwenden, ohne Rücksicht auf die äußere Form. Da nun vom Ende des 17. Jahrhunderts an die kleinen Clavicymbel mit Vorliebe dreieckig-harfenförmig gebaut wurden, so blieb schließlich der Ausdruck Spinett an dieser Form haften, und in der Neuzeit scheint man gar der Ansicht zu sein, daß gerade der dreieckige Grundriß für das Spinett charakteristisch sei[4] — das ursprüngliche Verhältnis hat sich also ganz umgekehrt.

Andere Arten von Klavierinstrumenten waren das Clavicitherium und das Arpichord. Ersteres hatte einen aufrechtstehenden Resonanzboden, wie unsere Pianinos, und wird um 1500 erfunden sein. Virdung sagt vom Clavicitherium: »Das ist eben als das vir-

---

[1] a. a. O. S. 142. Van de vierkante zullen we maar in 't verby gaan zeggen, dat de gene welkers clavier naar de linkerzy staat regelmatig en bespelbaar zyn, deze worden Spinetten genömt.

[2] Musurgia, S. 454. *Est hic Romae inventum novum Clavicymbali genus, quod Spinettino vocat (!) . . . estque sonus huius instrumenti adeo acutus, ut qui id non viderit, vix quale instrumentum sit, coniecturare possit.*

[3] Bei Mersenne hat die Epinette noch denselben Umfang wie das Clavecin, nämlich 4 Oktaven, wenigstens für gewöhnlich, wie er sagt, während er auch kleinere Instrumente dieser Art kennt. a. a. O. S. 120.

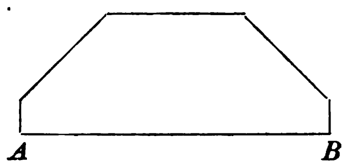
[4] Robert Nares, *A Glossary or Collection of Words etc.* 1825, Stralsund, S. 849. *The spinnet, as many persons remember, was nearly of a triangular shape etc.*

Mahillon, *Catalogue du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles. Gand 1880, S. 74. Le psaltérion a cordes pincées donne naissance à l'épinette qui conserve la forme triangulaire de l'instrument primitif.*

Ponsicchi, a. a. O., S. 17. *La differenza fra la Spinetta e il Virginale non è che nella forma, essendo la prima foggiata a modo di arpa coricata e l'altro rettangolare.*

ginale, allein es hat ander Saiten von den dörmen der schafe[1] vnd negel die es harpfen machen hat auch federkile als das virginale ist neulich erfunden vnd ich hab ir nur eins gesehen«. Clavichorde mit vertikalem Resonanzboden gab es ja schon früher, wie das von Vander Straeten abgebildete Instrument zeigt; Virdung's »ist neulich erfunden« scheint sich demnach auf den Darmsaitenbezug und die anreißenden Metallstifte zu beziehen. Die »Cethare«, welche Zacconi unter den Tasteninstrumenten »*che sonano per via di tasti*« anführt[2], werden wohl auch Clavicitheria sein. Kircher behauptet, sie wären namentlich in Deutschland beliebt gewesen, »weil sie wenig Raum einnehmen und zum Zimmerschmuck dienen«[3]. Das ist einer der vielen Irrthümer Kircher's, denn in Deutschland waren, wie aus allen gleichzeitigen Schriftstellern hervorgeht, die Klaviere mit liegendem Resonanzboden am meisten verbreitet. Mersenne bezeichnet gerade die aufrechtstehende Epinette als in Italien gebräuchlich und in Frankreich unbekannt[4].

Von dem Arpichordum sagt Banchieri, es sei nach der Harfe gemacht worden, hätte eine an beiden Seiten zugespitzte Form, und den Steg und die Stimmung der Harfe[5]. Er kann hierbei nur an die Doppelharfe denken, welche chromatisch über vier Oktaven reichte, denn die gewöhnliche hatte damals wie jetzt »keine Semitonien bei sich«. Was die an beiden Seiten zugespitzte Form betrifft, so hat uns Praetorius die Abbildung eines in dieser Art gestalteten Instruments in einem Spinett und einem Clavichord »italienischer Mensur« überliefert[6]. Es sieht so aus, als ob an einem länglichen viereckigen Kasten die beiden Ecken der einen Breitseite



[1] Es war also nicht erst Farini, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts den Versuch machte, den Metallsaitenbezug der Klaviere durch Darmsaiten zu ersetzen.

[2] *Prattica di Musica*, Vened. 1596, L. I. c. 40.

[3] a. a. O., S. 454. *Huius modi instrumenti frequens in Germania usus est, commoda enim sunt, quia parum loci occupant et serviunt ad ornamentum conclavium; duplicem praeterea usum habent; et Harpae et Clavicimbali.*

[4] a. a. O. S. 113.

[5] *Conclusioni etc. fol. 44. L'arpicordo fu il primo inventato dall' Arpa . . . & la forma di tale stromento è appuntata da amendui le parti; con il scanello, & accordo dell' Arpa.*

[6] *Syntagma II.*, *Theatrum Instrumentorum.* Tab. XIV, Nr. 2 und XV, Nr. 2.

stark abgestumpft wären. In der Mitte der Seite *AB* befindet sich die Klaviatur. Das dürfte also auch wohl die äußere Gestalt des Arpichords gewesen sein. Im übrigen hatte es denselben Metallsaitenbezug und dieselbe Federkielmechanik wie das Clavicymbel[1], und unterschied sich nur dadurch von ihm, daß »durch sonderliche Züge von Messinghäklein unter den Saiten ein harfenirender Resonantz entstehet und zuwege gebracht wird« (Praetorius). Wie diese Vorrichtung beschaffen war, darüber fehlt jede Nachricht. Vielleicht fand sie sich auch gar nicht bei allen Instrumenten, wenigstens ist in England der Ausdruck Harpsichord während des 17. und 18. Jahrhunderts die gewöhnliche Bezeichnung für größere Clavicymbel. Seine Entstehung scheint in dieselbe Zeit zu fallen, wie die des Clavicitheriums: um das Jahr 1500. In Akten des *Archivio della Republica* in Venedig[2] figurirt 1485 Johane Antonio als »*maistro da manachordi*«; sein Sohn Stefano wird aber 1515 als »*maistro d'arpicordi*« aufgeführt. Zwischen die Jahre 1485 und 1515 werden wir also wohl seine Erfindung setzen dürfen. Scaliger erwähnt es, wie bereits mitgetheilt, als in seiner Jugend üblich, und da er 1484 geboren ist, so könnte das ungefähr stimmen. Pietro Aaron[3] führt das Instrument 1523 als bekannt neben Clavichordi und Monochordi an, und Lanfranco[4] stellt es ebenfalls mit Monochordo und Clavacimbalo zusammen, und nennt als sorgfältigen Verfertiger Giovan Francesco Antegnato aus Brescia.

Symphonia hieß in Deutschland das Clavichord oder eine Modifikation desselben. Bei Praetorius steht Symphonie immer im Gegensatz zum Clavicymbel und anderen bekielten Instrumenten. Cocleus[5] definirt den Unterschied zwischen Symphonia und Clavicymbalum so, daß ersteres leiser, letzteres aber lauter klingt als das Clavicordium, dieses steht also zu seinen beiden Vergleichsinstrumenten ungefähr in demselben Verhältnis, wie bei Mersenne die Epinette zum Manichordion und Clavecin. Wodurch bei der Symphonie der leisere Klang hervorgebracht wurde, ist leider wieder nicht festzustellen. Da die Clavichorde meist mehrchörig gebaut

---

[1] Vincenzo Galilei, *Dialogo* etc. S. 139.

[2] *Archivio Veneto*, B. XXXV, S. 81.

[3] *Toscanello in Musica*, L. I. c. 4.

[4] *Scintille di Musica*. Brescia 1533, S. 143.

[5] *Tetrachordum Musices*. Nürnb. 1512, cap. 9. *At si cicutis omnino careat et follibus, tangantur vero claves per nervos aereos aut ferreos, dicitur Clavichordium. Si dulcioris fuerit resonantie, dicitur Symphonia. Si vero magis sonore, dicitur clavicymbalum.*

wurden, so vermuthe ich, daß man mit dem Namen Symphonia einchörige Instrumente dieser Gattung belegte.

In England war im 16. und 17. Jahrhundert für das Clavicymbel der Name Virginal gebräuchlich[1]. Über seine Ableitung schwanken die Meinungen. Keinesfalls geht es an, wie Manche wollen, ihn als Huldigung für die »jungfräuliche« Königin Elisabeth aufzufassen, welche bekanntlich dem Virginalspiel eifrig oblag, denn Elisabeth wurde erst 1533 geboren, während das Wort Virginal schon lange vorher in Gebrauch war. Virdung erwähnt es bereits; aber noch ein früheres Denkmal für sein Vorkommen ist uns überliefert, folgendes »*proverb*« nämlich aus der Zeit Heinrich's VII:

A slac strynge in a Virginall soundithe not aright
It dot abyde no wrestinge it is so loose and light:
The sound-borde crasede, forsith the instrumente,
Throw mysgovernance, to make notes was not his intente.

Es befand sich an der Wand eines Schlosses in Leckingfield, Yorkshire. Das Haus ist abgebrochen, doch die Inschriften werden in einem Manuscript des British Museum aufbewahrt. Lavoix fils[2] bringt den Ausdruck Virginal in Verbindung mit der Jungfrau Maria. Die Hymnen zum Preise der Heiligen wären mit diesem Instrument begleitet worden, sagt er, und beruft sich auf Clément Marot, der die Damen seiner Zeit besingt:

Leur doigts sur les épinettes
Pour dire Saintes chansonettes.

Das Einfachste ist es jedenfalls, Virginal durch die Übersetzung »Jungfernklavier« zu erklären, wie es auch die ältesten und darum für uns maßgebendsten Lexikographen thun. Hipkins (Grove's Dictionary) führt mehrere Beispiele an, welche ich hier wiedergeben will. John Minchen »*Ductor in Linguas*« 1617 unter »Virginall«: »*Instrumentum Musicum propriè Virginum . . . so called, because virgins and maidens play on them. Latin Clavicymbalum, Cymbalum Virginaeum*«; Blount, »Glossographia« 1656: »*Virginal (virginalis) maidenly, virginlike, hence the name of that musical instrument called Virginals because maids and virgins do most commonly play on them*«. Mehr noch als in anderen Ländern scheinen die Damen des 15. und 16. Jahrhunderts in England sich mit der Pflege des Klavierspiels beschäftigt zu haben. Wie später ihre große Namensschwester, trieb es auch Elisabeth von York, die Gemahlin Heinrichs VII., und auf

[1] Vgl. den recht guten Artikel »Virginal« von Hipkins in Grove's *Dictionary of music and musicians.* London 1879—87.
[2] *Histoire de l'instrumentation.* Paris 1878, S. 85.

einem Fest in Westminster Hall 1502 ließ sich gleich die stattliche Anzahl von 12 jungen Damen auf dem Clavichord, Clavicymbel etc. hören [1]. Eine solche Benennung des beliebten Dameninstruments lag demnach sehr nahe. Daß das Wort Virginal in Deutschland ebenfalls gebräuchlich war, geht aus Virdung hervor. Vielleicht bediente man sich auch einer Verdeutschung dafür. In einem Konzert für 4 Chöre von H. Schütz, »*Veni Sancte Spiritus*«, ist in jeder Chorstimme das Instrument bezeichnet, welches die Generalbaßbegleitung auszuführen hat. Beim ersten Chor steht überall »Positiv«, beim zweiten »im Chor« (d. h. im Hauptchor der Kirche zu singen, also mit der großen Orgel zu begleiten), und beim dritten »Frauenzimmer«. Dies letztere kann sich der Sachlage nach nur auf ein generalbassirendes Instrument beziehen, und es hat viel Wahrscheinlichkeit, daß »Frauenzimmer« hier das Instrument bezeichnet, welches im Frauenzimmer mit Vorliebe gespielt wurde, also eine deutsche Umformung des englischen »Virginal« ist [2]. Von der Zeit Heinrichs VII. an bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bezeichnet Virginal in England alle Sorten von Kielklavieren. Später, namentlich im 18. Jahrhundert, theilt der Ausdruck das Schicksal des Spinetto, und wird nur für kleinere, allerdings immer viereckige Instrumente gebraucht im Gegensatz zu den größeren flügelförmigen [3].

III.

Das Clavichord mit seinen Verwandten erfreute sich einer sehr großen Beliebtheit, so daß man es »Instrument« κατ᾽ ἐξοχήν nannte. In einer 1484 erschienenen englischen Übersetzung des »*Livre du chevalier de la Tour Landry*« (1371—1372) lautet die Stelle: »*Messire Gieffroy le va appeler devant tous et lui demanda ou estoit sa vielle ou son instrument*«, so: »*Syre Geoffrey called him before hym and*

[1] Farrenc, *Le trésor des Pianistes, Préliminaires.* Paris 1861, S. 3.

[2] Ich verdanke diese interessante Mittheilung der Freundlichkeit des Herrn Professor Philipp Spitta. Das Koncert erscheint im 14. Band der Gesammtausgabe von Schütz's Werken als Nr. 2, und ist wahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts für Cassel komponirt.

[3] So sagt Burney von den Instrumenten André Rucker's: *His large harpsichords arc less esteemed than those by any one of that name; but his small works, such as spinets, and virginals, are excellent. (The pressent state etc. II, 48.* In der deutschen Ausgabe von 1773 steht nur: Spinetts und dergl.) Burney unterscheidet zwischen Spinett und Virginal, und da letzteres immer viereckig ist, so scheint mit Spinett hier auch schon ein dreieckiges Instrument gemeint zu sein. Bei Hawkins II, 442 wird Virginal als kleines längliches Spinett bezeichnet: *Virginal, which is but another name for a small oblong spinnet.*

demandet him where his vyell or clavicorde were«[1]. Instrument ist also hier schlankweg mit Clavichord übertragen. Auch Pietro Aaron[2] gebraucht *instrumento* ganz speziell für alle Klavierinstrumente, als er vom Stimmen derselben spricht, und in Deutschland herrschte derselbe Gebrauch, gegen den Praetorius ausdrücklich protestirt, weil der Name Instrument »gar zu generell« sei und auf »alle *Instrumenta Musica*« gehe, deßhalb also nicht ausschließlich auf eine Art derselben angewendet werden könne. Im 18. Jahrhundert bezeichnete man mit »Instrument« eine bestimmte Art von Klavieren, nämlich die großen, viereckigen Clavicymbel[3].

Das Clavichord galt allgemein als Grundlage für die übrigen mit Tasten versehenen Instrumente. »Dann was du vff dem clavichordio lernest, das hast du dann gut vnd leichtlich spilen zu lernen vff der Orgeln, vff dem Clavitzymmel, vff dem virginale, vnd vff allen andern clavierten instrumenten« sagt Virdung, und Praetorius empfiehlt es Anfängern als Übungswerkzeug besonders deßhalb, weil es nicht so große Mühe mit dem Befedern mache wie das Clavicymbel, auch viel einfacher und weniger oft zu stimmen sei als dieses. Fromme Leute hielten es sogar für eine Entweihung der Orgel, daß ungelenke Finger sich darauf versuchten, und verwiesen stümpernde Schüler auf das Clavichord und andere »geringere Instrumente« zur Überwindung der Anfangsgründe[4].

---

1 Farrenc, a. a. O.

2 Toscanello, L. II, c. 41.

3 Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, II., 123. Itzo nehmen wir Instrument für eine besondre Gattung der Claviere und Claveßins, da die Seyten, wie bey dem Spinett, auch von der rechten Seite nach der linken gezogen werden. Das übrige ist alles den vorigen Claviren gleich, und differirt es vom Spinett darinn, daß es so viel Palmulen hat, als die Clavessins sonst haben. Sie werden ordentlich mit sehr tiefen Körpern gemacht, daher sie so pompös klingen. Sie sind meistens einchörig, doch wollte ich rathen, sie zweichörig zu machen.

4 Antonio de Cabeçon, *Obras de Musica para tecla arpa y vihuela*, Madrid 1587. In der Vorrede sagt Hernando de Cabeçon: *Muestrase tambien la magestad y señoria desde instrumento (organo) en el apparato y servicio, que solo el tiene entre todos los demas, y no consentir ser tocado de manos rudas y principiantes, a quien tiene como la gramatica del enseñar, ni la molestia del deprender y estudiar, teniendo otros instrumentos menores a quien tiene cometido esto que son los que llaman monacordio, y clavicordio, y desda auctoridad comunica al que le toca: el qual no esta como los demas musicos, embaraçado, ni cargado con el Instrumento.* Dagegen sagt Elias Nicolaus Ammerbach umgekehrt vom Orgelspiel: Denn wer dieser Kunst recht bericht, kan dieselbe auff Positiven, Regaln, Virginaln, Clavicordiis, Clavicimbalis, Harficordiis, vnnd andern dergleichen Instrumenten, auch gebrauchen. (Orgel- und Instrument- Tabulatur, 1571.)

Allerdings konnte nur das rein Mechanische des Orgelspiels auf dem Clavichord erübt werden, Geschmeidigung der Gelenke, Treffsicherheit und Geläufigkeit; die ästhetische Seite blieb gänzlich aus dem Spiel, denn alle die genannten Klavierarten waren im Klang von der Orgel noch viel mehr verschieden wie unsere heutigen. Besonders fremdartig für moderne Ohren ist der Ton des Clavicymbalums und seiner Abarten. Spitz, kurz verhallend, entbehrt er des sinnlichen Reizes und der Modulationsfähigkeit. Dieser Übelstand war in der ganzen Konstruktion begründet. Das Federspitzchen riß die Saite immer unter denselben Bedingungen an, gleichviel ob die Taste stark oder schwach niedergedrückt wurde; dadurch entstand jene starre Gleichmäßigkeit des Klanges, welche das Instrument gänzlich ungeeignet für den Empfindungsausdruck machte. Günstiger war hierin das Clavichord gestellt. Zwar blieb es an Stärke und durchdringender Tragfähigkeit des Tons hinter dem Clavicymbel zurück, hatte aber vor diesem den größeren Nüancenreichthum voraus. Durch den höchst einfachen Anschlagsmechanismus stand der Spieler immer in einem direkten, innigen Konnex mit der Saite, er hatte sie sogar mehr in der Gewalt, als dies bei den jetzigen Klavieren mit freier Hammerauslösung möglich ist. Auch nach dem Anschlag war noch eine Modifikation des Tons möglich: ein leises Anschwellenlassen durch vermehrten Druck, und jede Bebung des Fingers klang in dem Vibrato der Saite wieder. Große Kraftentfaltung durfte man dem zarten Instrument freilich nicht zumuthen, ein schwaches Mezzoforte war das Höchste, was es nach dieser Richtung zu leisten vermochte, dafür bot es jedoch abwärts eine reiche Schattirungsskala bis zum hingehauchten Pianissimo. Diese Eigenschaften lassen es begreiflich erscheinen, daß feiner organisirte Musiker-Naturen dem Clavichord den Vorzug vor den Kielklavieren gaben. Es war ein Lieblingsinstrument des alten J. S. Bach, und sein Sohn Philipp Emanuel empfahl das eifrige Studium des Clavichordspiels zur Erlangung eines »unterschiedenen Anschlags«, der auf dem Flügel nicht erreicht würde.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts begann in Italien auf allen Gebieten der Musik ein großes Experimentiren. Man suchte nach neuen Ausdrucksmitteln, nach neuen Formen und neuen Klangwerkzeugen, um die Tonkunst wieder auf jene Stufe der Vollkommenheit zu heben, wo sie nach den Berichten griechischer Schriftsteller und den Phantasien ihrer cinquecentistischen Verehrer zur Zeit des klassischen Alterthums gestanden hatte. Die Musikinstrumente profitirten nicht Geringes von dieser Bewegung, besonders die Tasteninstrumente, welche sich als so bequem zur Wiedergabe vielstimmiger Komposi-

tionen erwiesen hatten. Auf sie hauptsächlich richteten die Fabrikanten ihre von jetzt an immer erneuten Verbesserungsversuche, und diese führen in direkter Linie vom Clavichord über Cristofori's Hammerklavier zum modernen Konzertflügel. Den ersten Angriffspunkt bot die Stimmung. Seit Ende des 15. Jahrhunderts waren Orgeln und Klaviere temperirt gestimmt; jetzt trachtete man, die reinen Tonverhältnisse zur Anwendung zu bringen, die enharmonischen Töne zu unterscheiden, und womöglich das enharmonische Tongeschlecht der Griechen wieder einzuführen. Bereits Arnold Schlick berichtet von einem solchen Versuch, der aber damals vereinzelt blieb, während seit etwa 1550 dergleichen Konstruktionen in Menge auftauchen[1]. Zarlino ließ sich von Dominico aus Pesaro, »*raro & eccellente fabricatore de simili Instrumenti*«, ein »Gravecembalo« bauen, in dem nach Aristoxenischem Princip nicht nur die großen, sondern auch die kleinen Halbtöne in zwei Theile, der Ganzton also in vier Theile getheilt war[2]. Nicola Vicentino konstruirte sein Arcicembalo mit fünffach getheiltem Ganzton (später auch ein Arciorgano, dessen Beschreibung 1561 in Venedig bei Bevil'acqua erschien) und vertheidigte 1555 diese Erfindung in dem Werke »*L'antica Musica ridotta alla moderna prattica*« (*Roma*, *Antonio Barre*) gegen die Angriffe des Vicentio Lusitano. Aber noch 1577 polemisirte Fr. Salinas gegen das Instrument[3]. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts erdachte Fabio Colonna ein merkwürdiges Tonwerkzeug mit 500 Saiten und ebenfalls mit vierfach getheiltem Ganzton. Die Erklärung veröffentlichte er 1618: »*Della Sambuca lyncea overo dell' Instrumento musico perfetto*, *Napoli*«; ein Buch, »*quo nescio an quidquam ineptius atque ἀμουσότερον iam dudum prodierit*«, wie Doni urtheilt[4]. Dieser lebhafte Widerstreit der Meinungen zeigt, wie regen Antheil man allgemein an solchen theoretischen Erörterungen nahm. Mersenne, Doni, Sabbatini folgten mit anderen Vorschlägen, aber alle diese Versuche haben praktische Bedeutung nicht gewonnen, wohl hauptsächlich wegen der großen Schwierigkeiten, welche das Stimmen solcher Instrumente bietet; sie bilden eine Seitenlinie in der Entwickelung der Tasteninstrumente.

Wichtiger für die weitere Ausbildung des Klaviers wurden die Bestrebungen zur Verstärkung und Verbesserung seines Tons. Dahin

[1] Vgl. Shohé Tanaka, Studien im Gebiete der reinen Stimmung. Vierteljahrsschrift f. Mw. 1890, I.

[2] *Istitut harm. L. II, c. 47.* Doni theilt mit (Trattati, I, 307), daß zu seiner Zeit Andrea Albani solche Instrumente baute.

[3] *De Musica, Lib. III, cap. 47.*

[4] *De Prestantia Musicae veteris.* Trattati I, 99.

gehören die Untersuchungen über die verschiedenen zu Saiten verwendeten Metalle und die Größe des Resonanzbodens und des Instrumentenkörpers in ihrem Verhältnis zur Klangwirkung. Artusi verbreitet sich über seine Wahrnehmungen in Bezug hierauf folgendermaßen[1]: »Wenn man Darmsaiten auf ein Clavacembalo selbst der größten Sorte spannt, so wird der Ton dumpfer. Wenn man Silbersaiten anwendet, so klingen sie je nach der Legirung lauter oder leiser, aber immer etwas gedämpft; Saiten aus spanischem Gold, welches in der Legirung härter als Venetianisches ist, klingen auf der Cither sehr angenehm; aber jedes Gold ist nicht gleich gut: auf dem Clavacembalo aber geben Gold- oder Silbersaiten immer einen etwas dumpfen Ton, und das kann nur von der Größe des Corpus und vom Metall zusammen herrühren«. Daß es sich hier nicht bloß um akademische Erörterungen handelt, sondern daß in der That Instrumente mit Saiten aus Edelmetallen hergestellt wurden, beweist das von Vander Straeten veröffentlichte Verzeichnis aller Instrumente der Hofkapelle Philipps II. aus dem Jahre 1602, wo unter anderen erwähnt wird »ein kleines dreieckiges Clavichord aus Ebenholz nach Art eines Claviorganums, mit Tasten von Elfenbein, Cypressenholzdeckel und goldenen Saiten etc.«[2] Auch Mersenne erwähnt, daß man die Epinette mit Saiten aus Gold, Silber, Kupfer und anderen Metallen beziehen könne[3]. Sorgfältige Beobachtungen über den Einfluß der Dicke der Saite auf die Tonqualität führten zur Festsetzung einer bestimmten Saitenstärke, deren man 7—8 verschiedene anwendete, für jede Tonhöhe; jede Stärkenummer diente für 6 oder 7 Töne[4].

---

[1] *Delle Imperfettioni etc. fol. 6. Altretanto vi dico se ponerēte delle corde di budello sopra il Clavacembalo, egli è tanto grande di corpo che perdendovisi entro, il suono s'ammutisce. Se adoperarete delle corde d'Argento, secondo le leghe faranno suono l'uno più sonoro dell' altro; ma tuttavia havrà sempre del muto; se d'Oro quello di Spagna, perchè è di lega più dura di quello di Venetia, ò altri, poste sopra la Cetra, renderà suono molto soave; ma ogn 'oro non è buono: Nel Clavacembalo questi metalli Oro, & lo Argento rendranno ridotti in Corde il suono che havrà del Muto; ilche non può nascere da altro, che dalla grandezza del corpo dello Instrumento e del metallo insieme.*

[2] a. a. O. VIII, 314. *Un clavicordio pequeño en triangulo, a modo de clavi-organo, de ebano, con teclas de marphil, la tapa de cipres y cuerdas de oro.* Das Verzeichnis bietet noch dadurch besonderes Interesse, daß zu allen Instrumenten der Taxwerth hinzugefügt ist, der bei den Clavichorden zwischen 15 und 150 Dukaten schwankt.

[3] a. a. O. S. 151. *L'on peut monter l'Epinette de chordes d'or, d'argent, de cuivre et des autres métaux.*

[4] Mersenne, a. a. O. S. 104.

Gegen Ende des Jahrhunderts beginnen auch die Versuche, den Klang des Cembalo modulationsfähiger zu machen. Vorläufig änderte man noch nicht den Tonerzeugungsmechanismus, sondern begnügte sich damit, das Instrument, wie es nun einmal war, so vollkommen wie möglich auszugestalten, und da mußte es schon als bedeutender Fortschritt erscheinen, wenn es gelang, wenigstens zwei scharf getrennte Nüancen zu erzeugen und nach Belieben laut und leiser zu spielen. In Italien und fast zu gleicher Zeit in den Niederlanden nahm man die ersten Anläufe hierzu. Valdrighi veröffentlicht unter anderen Dokumenten aus dem Staatsarchiv in Modena auch einen Brief des Giacomo Alvise vom 3. März 1595 aus Padua an den Herzog von Ferrara[1], in welchem er von einem »*instrumento da penna*« eigener Erfindung spricht, welches mit zwei Reihen (*mani*) Saiten einen dreifach verschiedenen Ton giebt. Weiter heißt es von diesem Instrument: »Es kann zu Konzerten gebraucht werden, denn es steht im Chorton und ist stark im Klang, aber man kann es auch im Zimmer mit leiserem Ton spielen. Es ist von kleinem Format und kann bequem auf Reisen mitgenommen werden, und abgesehen von der Neuheit der Konstruktion glaube ich, daß diese Eigenschaften es der Gnade Ew. Hoheit nicht unwerth erscheinen lassen«. In anderen Briefen des »*Hippolito Cricca, alias Paliarino*« wird ein Instrument »*Pian e Forte*« erwähnt, aber ohne jegliche Beschreibung seiner Eigenart. Einmal werden zusammengestellt: »*Piane e Forto con l'horgano di sotto, un altro istromento di dua registri et il Piane e Fortte, quello che adoprava il Ser. Sig. Duca Alfonso buona memoria*«.

Das erstgenannte Cembalo von Giacomo Alvise ist wahrscheinlich ein Kielinstrument mit Zügen, wie sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts so sehr viel in Gebrauch waren. Die Züge wirkten in der Art, daß bei mehrchörigen Instrumenten der Tastendruck je nach Kombination alle Saiten oder nur zwei oder eine erklingen ließ. Man baute sie in den verschiedensten Konstruktionen, und die Phantasie der Verfertiger tobte sich aus in der Erfindung schönklingender Namen auch für die allerunwesentlichsten Spielarten. Doni erwähnt

---

[1] Musurgiana, Modena 1879, S. 23. *Ho fatto vedere et sentire ad esso Mess. Alesandro un mio istromento da penna di nuova inventione, che con due mani di corde forma tre varie specie di suono, il quale, se l'Altezza Vostra volesse degnarsi di accettare mi areccarei di gran favore, mandandolo, quanto prima intenderò che Le possi esser grato.*

Non restando di dire che qui è stimato istromento eccellente: e può servire ne concerti, essendo di tuon corrista, et di grande harmonia, et in camera ancora con tuono dimesso. È di piccola forma et comoda a portarsi ne' viaggi; per le quali tutte buone condizioni, oltre la novità dell' artificio lo reputo non indegno della gratia dell A. Vostra etc.

einmal »Trorbine« und »Bonaccordi«[1], über die ich Näheres nicht habe in Erfahrung bringen können. Mersenne nennt ein vierchöriges Clavecin mit 4 Zügen »Eudisharmoste«, und ein anderes ähnliches »Panodion«, und setzt hinzu: »*L'on peut faire une infinité d'autres sortes d'Epinettes, dont je laisse la recherche aux facteurs*«[2]. In der Art dieser Instrumente denke ich mir auch das erwähnte Cembalo. Wenn die eine der beiden Saiten in der höheren Oktave der anderen gestimmt war, so ließen sich ja dadurch auch in der That »*tre varie specie di suono*« erzielen: beide Saiten zusammen, die tiefere allein und die höhere allein. Was man hingegen unter »*Pian e Forte*« zu verstehen hat, ist schwer zu sagen, da jeder Anhaltspunkt zur Bestimmung seines Charakters fehlt. Der Umstand, daß es gesondert neben einem »*istrumento di dua registri*« aufgeführt wird, könnte auf eine andere Konstruktion schließen lassen, als auf jene Zugvorrichtung. Eine Art von Hammermechanismus anzunehmen, ist kaum gestattet. Bei dem lebhaften Interesse, welches man damals allen solchen Verbesserungen entgegenbrachte, würde eine Neuerung von dieser Tragweite wohl kaum so vollständig übersehen worden sein, daß sie ganz in Vergessenheit gerieth und erst 1711 wieder neu erfunden werden mußte. Vielleicht war es ein Klavier mit einer Dämpfervorrichtung, einer Tuch- oder Filzleiste, die sich durch Hebeldruck über die Tasten legte; vielleicht eine Art Schwellwerk wie bei der Orgel und wie es im 18. Jahrhundert Ch. Sal. Wagner in Dresden bei seinen Flügeln anwandte. Wir sind hier, wie leider so oft in der Geschichte des Klaviers, vorläufig auf Muthmaßungen angewiesen.

Die bedeutsamsten Verbesserungen des Cembalo um die Wende des 16. Jahrhunderts knüpft die Überlieferung an den Namen Rückers[3]. Der Stammvater dieses Antwerpener Geschlechts ist Hans Rückers der Ältere (*de oude*, geboren um 1555) und dieser soll uns hier allein beschäftigen, weil er die Klavierbaukunst des 16. Jahrhunderts abschließt, und die des 17. eröffnet. Seine und seiner Söhne Jean's und André's Fabrikate waren berühmt und gesucht bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, und wurden ihrer vorzüg-

---

[1] *Trattati*, I., 325.

[2] a. a. O. S. 160, 106, 114.

[3] Es hat sich bereits eine ganz ansehnliche Litteratur über die Familie Rücker's gebildet. Man findet das Hauptsächlichste davon angeführt bei L. de Burbure: *Recherches sur les Facteurs de Clavecins et les Luthiers d'Anvers*. Bruxelles 1863, S. 22 ff. und Vander Straeten: *La Musique aux Pays-Bas*, I, 63 und III, 325 ff. Vergl. auch den Artikel »Ruckers« von Hipkins in Grove's: »*Dictonary*«.

lich soliden Machart und ihres schönen Tons wegen noch nach dem Tode der Verfertiger im Umfang vergrößert und auch sonst mit neuen Verbesserungen versehen. Diese nachträglichen Überarbeitungen machen es jetzt sehr schwierig, durch den Augenschein festzustellen, worin eigentlich die Verdienste Hans Rückers um den Klavierbau bestanden haben. Die meisten neueren Angaben darüber stützen sich auf den Bericht Hüllmandel's in der Encyclopédie méthodique (Musique I, 286). Er sagt dort: »Hans Rückers gab dem Clavecin einen kräftigeren, glänzenderen und beseelteren Ton dadurch, daß er den zwei gleichgestimmten Saiten noch eine dritte, dünnere und kürzere hinzufügte, die eine Oktave höher gestimmt war. Man nennt sie »kleine Oktave«. Er bezog seine Instrumente halb mit Messingsaiten für die tiefen, und halb mit Stahlsaiten für die hohen Töne. Er brachte nach dem Vorbild der Orgel eine zweite Klaviatur an, mit deren Hülfe verschiedene Nüancen erzielt wurden, da die eine Klaviatur drei Saiten, und die andere nur eine erklingen ließ. Er vergrößerte den Umfang der Klaviatur auf 4 Oktaven, von *C*—c^3, indem er den bis dahin vorhandenen Tasten noch 4 in der Tiefe zusetzte.

»Was diesen geschickten Klavierbauer aber vor allem ausgezeichnet hat, ist die Güte, der volle und gleichmäßige Ton seiner Clavecins, den er erreichte durch glücklich gewählte Proportionen, durch die äußerste Sorgfalt in der Auswahl des Holzes für den Resonanzboden, durch die Achtsamkeit, mit der er die Fasern des Holzes für diese Boden aneinanderfügte, damit die Schwingungen durch Nichts unterbrochen wurden, und durch die Abstufung in ihrer Stärke, welche der verschiedenen Anzahl der Schwingungen für die hohen und tiefen Töne entsprach.«

Einiges hiervon werden wir ihm wieder abnehmen müssen. Der Bezug von Stahl- und Messingsaiten ist jedenfalls nicht seine Erfindung, denn schon Virdung sagt: »Dann der messing laut von natur grob und der Stahel cleyn, vnd so man nun so vil als fier octaven, vnd noch mer daruff macht zu haben, so bezeucht man dye vndern kore mit den messenen, vnd dye oberen mit den stehelin saiten«. Aus dieser Stelle und aus einer früher citirten geht auch hervor, daß Virdung bereits vieroktavige Clavichorde kannte, und da der Umfang dieses Instruments mit dem des Clavicymbalums immer gleichen Schritt zu halten pflegte, so wäre es sonderbar, wenn man nicht schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunders vieroktavige Clavicymbel gebaut hätte. In der That existiren von Francesco Portalupi (1523) Spinetten mit diesem Umfang[1] und von Alessandro

[1] Valdrighi, *Nomocheliurgrafia*, S. 198.

Trasuntino hat sich sogar ein Kielflügel aus dem Jahre 1531 erhalten, dessen Klaviatur fünf Oktaven und eine Taste umfaßt[1]. Das germanische Museum in Nürnberg besitzt ein sehr schönes viereckiges Clavicymbel von Martin Vander Biest, datirt 1580, mit eingeschobenem Oktavspinett. Beide Instrumente sind vieroktavig von *C—c*[3 2]. Also dürfte Hans Rückers auch kaum die Priorität dieser Verbesserung zuzusprechen sein.

Ferner soll er zuerst die dritte in der Oktav gestimmte Saite eingerichtet haben, indem er die zur Befestigung dienenden Haken »kühn in den Resonanzboden einschlug, der zu diesem Zweck unten verstärkt war«, wie Hipkins sagt. Zweichörige Clavicymbala gab es in Italien schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Sollte man dort, wo die Klavierbaukunst auf einer so hohen Stufe der Vollkommenheit stand, so lange gezögert haben, dreichörige zu bauen? Im Berliner Kunstgewerbe-Museum wird ein ideal schöner Kielflügel aus Sandelholz mit Ebenholz- und Elfenbeineinlagen aus dem Besitz Alfons II. von Ferrara (gest. 1596) aufbewahrt. Die Mechanik ist zerstört, selbst die Wirbel sind nicht mehr vorhanden, aber die ursprüngliche Einrichtung ist klar erkennbar. Er war dreichörig, mit einer Oktavsaite, für welche die Messingstifte zum Anhaken ebenfalls in den Resonanzboden eingeschlagen sind. Diese Oktavsaite lief nicht über den vorderen Steg, sondern unter ihm weg, und zu diesem Zweck ist er unter dem Punkt, wo die beiden »Aequalsaiten« auflagen, jedesmal durchbohrt, eine Praxis, die man auch später für dreichörige Instrumente beibehielt[3]. Vor dem Steg standen die drei Wirbel für je einen Chor dicht hintereinander, wie bei unseren Klavieren. Die ganze Disposition ist so wohlüberlegt und so sicher, daß dieser Flügel gewiß nicht einer der ersten war, welche in der Art gebaut wurden, sondern wahrscheinlich das Produkt längerer Übung. Ein in demselben Museum befindliches Instrument von Hans Rückers aus dem Jahre 1594, auf welches ich später noch zurückkommen werde, hat die Oktavsaite auch, aber in viel ungeschickterer Anordnung. Es macht mir fast den Eindruck, als ob sie erst später hinzugefügt wäre.

Sicher scheint es zu sein, daß Rückers zuerst Clavicymbel mit zwei übereinanderliegenden Klaviaturen gebaut hat. Wenigstens kann ich

[1] Ibid. S. 219.

[2] Reißmann, Geschichte der deutschen Musik, Leipzig 1881, S. 215, giebt eine Abbildung davon. Vander Biest gehörte zu den zehn Clavicymbelmachern, die 1558 in die Sankt Lucasgilde in Antwerpen aufgenommen wurden und ist wesentlich älter als Hans Rückers, der erst 1579 dort eintrat.

[3] Adlung, a. a. O. 106.

nicht nachweisen, daß vor ihm derartige Instrumente vorhanden waren, habe somit auch keinen Grund, an seiner Urheberschaft zu zweifeln. Er war auch Orgelbauer und hatte die Orgeln der Kirchen Nôtre Dame und Saint Jacques in Stand zu halten; da mag ihm diese Konstruktion nahe gelegen haben. Doch sind keineswegs alle zweiklavierigen Flügel, die unter Rückers' Flagge segeln, Originalarbeiten von ihm. Bei einem der Instrumente, welche Hipkins aufführt, ist das zweite Manual nachweislich später aufgesetzt, und diese Prozedur hat man öfter vorgenommen. Quirin von Blankenburg sagt darüber[1]: »Der hohe Preis der Rückers'schen Clavicymbel (die bei Lebzeiten des Verfertigers für 20, die kleinen für 12 und die vierkantigen für 6 Livres verkauft wurden) hat manche Unternehmer veranlaßt, um die Leute zu täuschen, die kleinen Flügel, welche nur ein Klavier, zwei Register und 45 Tasten hatten, zu Instrumenten von zwei Klavieren und der vollen Zahl von vier Registern umzuarbeiten, welche man dann Clavicymbel von Rückers mit zwei Klavieren nennt. Aber mit Unrecht, denn das ist immer nur ein forcirtes Instrument, das vielleicht angenehm klingt, aber sicherlich schwach im Ton ist. Man erkennt sie [die echten zweiklavierigen nämlich] an ihrer Breite; sie müssen 50 volle Tasten haben und einen Block an jeder Seite zwischen den Seitenplanken und der Klaviatur.« An derselben Stelle läßt sich Blankenburg noch weiter über Rückers' Klaviere aus. Diese Bemerkungen beziehen sich zwar nicht ausschließlich auf Hans, haben aber doch auch für ihn Geltung. Ganz ohne Kritik darf man sie freilich nicht hinnehmen, denn manchmal ertappt man den Verfasser auf handgreiflichen Irrthümern, aber seine Ausführungen verdienen immerhin Beachtung. Erstens war er selbst Holländer und lebte von Allen, die über Rückers geschrieben haben, der Zeit desselben am nächsten, und dann wußte er auch mit dem Technischen des Klavierbaues recht gut Bescheid und hat sogar selbst Verbesserungen an Clavicymbeln angegeben.

Er sagt unter Anderem[2], man wäre zu jener Zeit im Transponiren so ungeübt gewesen, daß man, um eine Quarte tiefer zu spielen, eine besondere zweite Klaviatur anbrachte. Beweis: die Clavicymbel der berühmten Rückers hätten seit Anfang des 17. Jahrhunderts bis etwa 30 Jahre später nur 2 Saiten und 2 Klaviere gehabt, von denen

[1] a. a. O. S. 144.

[2] Ich gebe Blankenburg's Bemerkungen nur auszugsweise wieder. Vielleicht findet sich in einer ausführlichen Studie über Rückers Gelegenheit, näher auf sie einzugehen. Vander Straeten (I, 65) hat das Meiste davon in französischer Übersetzung mitgetheilt.

das unterste eine Quarte tiefer stand als die Orgel, die also nicht zusammen gebraucht werden konnten.

Ungefähr 50 Jahre danach hätte man diesem Fehler abgeholfen und beide Klaviaturen auf den Umfang von 50 Tasten gebracht. [Es scheint nach der ziemlich unklaren Beschreibung, daß beide Klaviere jetzt in derselben Tonhöhe standen.] Noch später wäre dann eine dritte Saite hinzugefügt worden.

Der allgemein verbreiteten Ansicht, daß die eine Klaviatur bei den Rückers'schen Flügeln eine Oktave höher klang, als die andere, steht die Angabe Blankenburg's direkt entgegen. Es ist nun einerseits schwer zu glauben, daß den Holländischen Klavierspielern das Transponiren, eine rein mechanische Fertigkeit, welche in Italien von jedem mittelmäßigen Organisten verlangt wurde, so viel Schwierigkeit verursachte, um einer besonderen Vorrichtung dafür zu bedürfen. Oder war sie für Dilettanten berechnet? Aber die kamen wohl kaum in die Lage, oft transponiren zu müssen, und dann hätte sich derselbe Zweck ja durch eine verschiebbare Klaviatur viel einfacher und besser erreichen lassen. Andererseits kann man auch kaum annehmen, daß Blankenburg seine Behauptung geradezu aus der Luft gegriffen hätte. Ich gestehe, daß ich aus diesen Widersprüchen keinen Ausweg finde. Das Aufziehen der dritten Saite setzt Blankenburg sehr spät an. Wahrscheinlich meint er diese Einrichtung an zweiklavierigen Flügeln, oder ihre Einführung in Holland, denn im Übrigen waren drei- und sogar vierchörige Clavicymbel ja schon längst im Gebrauch (Praetorius).

Darin stimmen jedoch alle Berichte überein, daß Rückers' Instrumente außerordentlich schön im Klang gewesen sind, und diesem Umstand verdanken sie auch nur die vielfachen Überarbeitungen. Zum Theil mag das durch die zweite Klaviatur wesentlich erhöhte und vergrößerte Corpus den volleren Ton veranlaßt haben[1]; zum größeren Theil aber war gewiß die Sorgsamkeit der Arbeit Ursache davon. Und hier dürften die Angaben Hüllmandel's das Richtige treffen: glücklich gewählte Größenverhältnisse, gute Auswahl des

[1] Blankenburg spricht diese Vermuthung aus (a. a. O. S. 146). Er hätte einmal zwei Clavichorde übereinandergesetzt, um so ein Instrument mit zwei Klavieren zu schaffen. Da hätte er gefunden, daß der Ton, durch die größere Tiefe des Körpers, noch einmal so stark war. Ein zweiter Versuch an einem anderen Clavichord hätte zu demselben Ergebnis geführt. »Und so kommt es vielleicht, daß die Clavicymbel von Rückers mit zwei Klavieren stärker klingen als die anderen, weil sie größere Tiefe haben«. (En zo kan't ook wezen, dat de Ruckers clavicimbelen met twee claviern sterker zyn als d'enkelde om dat zy wat meer verdieping hebben.)

Holzes und äußerste Peinlichkeit bei der Bearbeitung der Resonanzböden. Nehmen wir noch hinzu, daß Rückers die Stege auf dem Resonanzboden so weit wie möglich von einander entfernt anbrachte, um die Schwingungsdauer der Saiten zu verlängern, so werden wir damit ungefähr die Summe der ihn auszeichnenden Eigenschaften gezogen haben. Sie genügen auch vollständig, um seine Fabrikate zu Instrumenten ersten Ranges und ihn selbst zu einem hervorragenden Klavierbauer zu stempeln. Leider haben sich nur wenige seiner Clavicymbel erhalten. Als das Pianoforte den Kielflügel verdrängte, wurden die Deckel, welche meist mit Malereien, oft von bedeutenden Meistern, geziert waren, abgelöst, und der übrige Theil verkam auf Speichern und in Rumpelkammern, und wurde wohl gelegentlich zu Brennholz verwerthet. Hipkins, der alles gesammelt hat, was noch von Hans Rückers' Klavieren vorhanden ist, kann nur noch zehn aufzählen, und diese sind nicht einmal alle mit Sicherheit dem älteren Rückers zuzusprechen. Ein sehr schönes und wohlerhaltenes Exemplar befindet sich noch, wie erwähnt, im Berliner Kunstgewerbe-Museum, und da es ganz unbekannt zu sein scheint — ich erinnere mich wenigstens nicht, daß es irgendwo auch nur erwähnt wäre — so will ich hier eine genaue Beschreibung davon geben.

Es ist ein vierkantiges Clavicymbel von 1,80 m Länge und 0,755 m Breite, mit einer Klaviatur von vier Oktaven (C—c^3) an einer Schmalseite und einer von $3^3/_4$ Oktaven (C—a^2) an der rechten Breitseite. Die Oktavenlänge beträgt 16,5 cm. Es sind eigentlich zwei völlig getrennte Instrumente, ein gewöhnlicher Flügel und ein Oktavspinett, nur sind ihre Saiten auf denselben Resonanzboden aufgezogen. Das Oktavspinett an der Breitseite ist einchörig, das vieroktavige Klavier dreichörig. Für die zwei Unisonosaiten stehen die Wirbel wie gewöhnlich vor dem ersten Steg, je zwei hintereinander; für die dritte Oktavsaite, deren Anhakstifte im Resonanzboden stecken, sind sie aber hinter dem Steg eingebohrt. Diese Anordnung macht den Eindruck, als ob nicht von vorn herein auf drei Saiten gerechnet war, auch ist der Resonanzboden beim Einbohren der Löcher für die Oktavsaite mehrfach beschädigt, was man bei den anderen Wirbeln nicht bemerkt. Darum habe ich vorher die Ansicht ausgesprochen, daß diese dritte Saite ein späterer Zusatz sei. Die Schutzleiste über den Docken trägt die Inschrift: *HANS RUCKERS*, *ME FECIT*, *ANTVERPIA*, *ANNO 1594*. Der Resonanzboden ist mit Streublumen bemalt; neben dem großen Steg für die Unisonosaiten läuft eine Reihe von Figuren im Harlequinkostüm entlang, zehn an der Zahl, welche Purzelbäume schlagen und sonstige Allotria treiben. Die Seite des Resonanzbodens, welche zu dem großen Clavecin

gehört, hat die bekannte Rosette von Hans Rückers (Abbildung bei Vander Straeten III, 329); die für das Oktavspinett eine andere mit zierlichem Maßwerk gefüllte, welche weder von Vander Straeten noch von Grove wiedergegeben ist. Das Instrument zeigt sich in seinem Äußeren ganz schmucklos, ist schwarz lackirt mit vergoldeten Leisten. Die beiden Seiten, an denen die Klaviaturen sind, werden, wenn es geschlossen ist, durch zwei holzartig braun lackirte Schutzbretter bedeckt. Der Deckel trägt innen Malerei — eine Tanzscene — von recht mittelmäßiger Arbeit. In einem Zimmer, welches durch eine offenstehende Thür und zwei Fenster im Hintergrund Aussicht auf eine sonnige Landschaft bietet, sitzt links im Vordergrund ein Herr am Clavecin, daneben steht ein Kind, eine Oktavgeige (Poche) spielend. Im Mittelgrund ein tanzendes Paar, im Hintergrund zwei andere Paare plaudernd. Rechts im Vordergrund eine Gruppe von einer stehenden und vier sitzenden Damen und einem ebenfalls sitzenden Herrn. Das Clavicymbel steht auf einem eichenen Untersatz, dessen vier Füße unten durch Querleisten verbunden sind.

Phonographirte Indianermelodien.

Von

C. Stumpf.

In einer früheren Studie über Indianergesänge bezeichnete ich als das Ideal, das mir vorgeschwebt, »gleichsame phonographische Nachbildungen«. Nunmehr hat aber Dr. Walter Fewkes wirkliche Phonographien zuerst bei dem Stamme der Passamaquoddy (Maine), dann 1890 bei dem der Zuñi-Indianer (Neu-Mexiko) aufgenommen. Die von Gliedern des letzteren Stammes gesungenen Lieder wurden dann von Herrn B. J. Gilman (Lehrer eines bisher noch nicht besonders vertretenen Faches, der Musikpsychologie, an der Harvard-University) abgewalzt und in Noten gesetzt.[1] Er verglich die einzelnen Töne, welche zum Vorschein kamen, mit denen eines temperirt gestimmten Harmoniums, und notirte immer denjenigen Ton, welchem der phonographisch producirte am nächsten lag. Die Notirungen entsprechen daher innerhalb der Grenzen eines Vierteltons nach oben und unten den von ihm gehörten Tönen. Wo eine besonders deutliche Abweichung von dem Harmoniumton sich ergab, wurde derjenige notirt, welchen der phonographisch producirte bei gleichzeitigem Erklingen am leichtesten in der Wahrnehmung »absorbirte«. Durch einen Strich über oder unter der Note wurde dann angedeutet, daß der gehörte Ton etwas höher oder tiefer war.[2]

---

[1] Zuñi Melodies. By Benjamin Ives Gilman. *Journal of American Archaeology and Ethnology.* Vol. I. (Bericht der Hemenway Archaeological Expedition; II. Abtheilung).

Die erste Notiz über die phonographischen Aufnahmen von Fewkes findet sich 1890 im Aprilheft des *Journal of American Folk-Lore*, p. 165. Es werden dort besonders Gesänge erwähnt, die von allen Indianern für sehr alt erklärt wurden. Ob diese bei den Passamaquoddy's gemachten Aufnahmen irgendwo veröffentlicht sind, weiß ich nicht.

[2] Die genaueste Art der Wiedergabe wäre die Angabe der Schwingungszahlen, die auf verschiedenen Wegen ermittelt werden könnten. Aber eine so feine und mühevolle Notirungsmethode wäre gegenüber einer verhältnismäßig so rohen Intonation nicht am Platze. Man wird, wie Helmholtz einmal bei anderer Gelegenheit sagt, Brennholz nicht mit einem Rasirmesser schneiden wollen.



Nun besteht aber die Schwierigkeit, daß die Ton- und die Zeitverhältnisse einer Melodie nur dann genau phonographisch reproducirt werden können, wenn die Drehungsgeschwindigkeit in allen Momenten der Bewegung bei der Reproduktion absolut oder relativ dieselbe ist, wie bei der Aufnahme, was in praxi darauf hinausläuft, daß man beidemale eine gleichförmige Bewegung anstreben muß. Bei der Reproduktion wurde ein elektrischer Apparat zur Drehung angewandt, bei welchem sich eine genügend konstante Geschwindigkeit erzielen ließ. Bei der Aufnahme dagegen war eine Art von Spinnrad zur Drehung gebraucht worden. Besondere Versuche ergaben nun, daß bei elektromotorischer Reproduktion einer auf diesem mechanischen Wege mit Sorgfalt aufgenommenen Melodie Schwankungen der Intonation bis zu einem Viertelton vorkommen, wenn auch nur vorübergehend.[1] Hieraus folgt, in Verbindung mit dem oben Erwähnten, daß die Notirungen Gilman's gelegentlich sich bis zu einem Halbton von den gesungenen Tönen entfernen können, auch wenn wir nur die relative Höhe im Auge haben, auf die es ja hauptsächlich ankommt.

Bei der Notirung bediente sich Herr Gilman für die schwarzen Tasten ausschließlich des Kreuzzeichens, um Willkürlichkeiten zu vermeiden. Ferner deutete er aus gleichem Grunde die Accente statt durch Takteintheilungen nur durch das Accentzeichen über der Note, merkbare Abschnitte der Melodie durch größere Zwischenräume zwischen den Noten an.[2]

Zu jeder Melodie macht der Verfasser schließlich einige kurze Bemerkungen, worin er besonders die den meisten derselben eigene Struktur hervorhebt: die meisten haben eine kurze Einleitung und eine Coda. Dazwischen wird das Thema (oder zwei Themen) mehrmals mit leichten Veränderungen wiederholt. Die Themen beginnen meistens in der Höhe und mit starker Tongebung und senken sich dann, bis zum *pp* leiser werdend, immer tiefer herab. (Diese Eigenthümlichkeit war auch an den Liedern, welche Baker, und denen, die ich früher notirte, vielfach zu bemerken. Vgl. diese Vierteljahrs-

[1] Erfolgte bei diesen Versuchen die Aufnahme selbst auch elektromotorisch, so kamen nur Veränderungen vor, die etwa den 8. Theil eines temperirten Ganztons betrugen. Es wurde konstatirt, daß ein Komma (80:81), auf diesem Wege aufgenommen und reproducirt, noch deutlich unterscheidbar blieb. Auch Differenztöne konnten noch vernommen werden.

[2] Man könnte fragen, ob in letzter Beziehung nicht schon ein subjektives, auf Interpretation beruhendes, Moment in die Notirung aufgenommen sei. Doch beschränkt sich Gilman auf die durch Wiederholung einer Phrase entstehenden Abschnitte, und ich möchte ihm aus dieser kleinen Freiheit, die ja materiell nichts ändert, am wenigsten einen Vorwurf machen.

schrift II, 425.) Bezüglich der Tonalität ist Gilman der Meinung, daß keine festen Leitern gebraucht würden, obschon die 5stufige »mongolische« mehrfach und einmal auch die 7stufige »europäische« Leiter zu bemerken sei. Die Leitern seien in diesem archaischen Stadium noch erst in der Bildung begriffen.

In dieser Anschauung über den wichtigsten Punkt nun kann ich mit dem Verfasser nicht übereinstimmen und erlaube mir, um die Abweichung zu motiviren, zuerst die Grundsätze zu bezeichnen, die mir bei der Interpretation eines solchen Notenmateriales maßgebend scheinen, sodann die Interpretation im Einzelnen soweit als möglich durchzuführen.

Wie sehr auch die durch den Phonographen ermöglichte objektive Wiedergabe des Materials gegenüber vielen früheren stark subjektiven Notirungen nach bloßem Gehör als Fortschritt begrüßt werden muß, wie sehr wir auch in den Notirungsgrundsätzen Gilman's das Streben nach äußerster Objektivität in der Darstellung exotischer Weisen anerkennen und uns hüten müssen, unsere Auffassung willkürlich in sie hineinzutragen oder sie nach unseren Bedürfnissen umzuändern (um von der beliebten Harmonisirung gar nicht zu reden): so unberechtigt und verkehrt wäre es doch andererseits, das so fixirte Material Ton für Ton als den genauen Ausdruck der von den Sängern intendirten Melodien zu betrachten. Mißtrauen wir bei der früheren Methode dem gebildeten und kritischen Ohr des Beobachters, so dürfen wir bei der neuen nun auch wieder nicht unbedingt dem doch muthmaßlich rohen Gehör und dem ungelenken Kehlkopf des Natursängers glauben, daß sie durch ihr Zusammenwirken genau die Töne hervorgebracht haben, die seinem musikalischen Bewußtsein entsprachen. Der Sänger hat freilich den Vortheil, daß er in den Weisen, die er singt, zu Hause ist; andererseits aber hat er weder die Fähigkeit noch die Absicht, bei dieser Gelegenheit gerade die idealste Reinheit der Intonation zu erzielen, während die ganze Aufmerksamkeit eines hörenden Beobachters doch auf die genaueste Auffassung der Töne und Intervalle koncentrirt ist. Es hieße also die Vortheile der neuen Methode in Nachtheile verwandeln, wenn man auf kritische Discussion des Materials ganz verzichten wollte. Wir würden uns den störenden Einflüssen von Seiten des Beobachters entzogen haben, nur um uns um so sklavischer allen Zufälligkeiten von Seiten des vortragenden Subjekts preiszugeben.

Herr Fewkes scheint zu den verschiedenen Melodien im allgemeinen verschiedene Personen benutzt zu haben (nach einer Bemerkung Gilman's S. 90, zum dritten Gesang über einen Sänger, der eine sehr laute und durchdringende Stimme gehabt habe). Es ist aber

nichts darüber erwähnt, daß er sich Individuen ausgesucht hätte, die ihrer musikalischen Fähigkeiten wegen besonders gerühmt wurden. Denken wir uns nun, ein beliebiges Individuum bei uns zu Lande werde vor einen Phonographen gestellt und die von ihm gesungenen Melodien in ähnlicher Weise reproducirt und notirt, also die über einen Viertelton betragenden Erhöhungen oder Vertiefungen der Intonation als nächsthöhere oder tiefere Note geschrieben, so würden öfters beträchtlich andere Melodien herauskommen, als sie in unsren Liederbüchern stehen und den Ausdruck unsres musikalischen Bewußtseins bilden. Und welche seltsamen Leitern vollends ließen sich aus diesem Tonmaterial konstruiren!

Bedenken wir ferner, daß bei wiederholter Aufnahme eines und desselben Gesanges auf verschiedenen Cylindern meist keine vollkommene Übereinstimmung erzielt wurde; daß auch innerhalb eines Gesanges bei Wiederholung des Themas vielfache Veränderungen vorkamen, die man schwerlich alle als bewußt und musikalisch intendirt ansehen kann; daß im Affekt und bei starker Tongebung Alterationen nach oben, bei Ermüdung und bei großer absoluter Höhe solche nach unten bei so undisciplinirten Sängern etwas ganz natürliches sind (werden sie doch von unsern berühmtesten Opernsängern selten hinreichend vermieden); daß sich die gesammte Tonlage öfters während des Singens einer Melodie um einen halben, ja ganzen Ton stetig in die Höhe zog[1]; daß endlich durch ungleiche Drehung des Cylinders und durch die Notirungsmethode zusammengenommen Fehler bis zu einem Halbton eintreten konnten: so wird man sich in Anbetracht aller dieser Umstände und auf Grund derselben wohl an einigen Punkten Konjekturen über die eigentlich intendirten Töne erlauben dürfen. Natürlich dürfen solche nicht eingeführt werden, bloß weil uns die Melodie so besser gefiele, sondern von innen heraus motivirt durch die in den Gesängen selbst gegebenen Anhaltspunkte der eben erwähnten Art und besonders durch die Parallelstellen.

Auf Grund eines so, ich möchte sagen philologisch, emendirten Textes wird es uns dann weiter auch möglich und erlaubt sein, nach dem den Melodien zu Grunde liegenden Tonsystem oder Leiterbewußtsein zu forschen. Doch kann auch umgekehrt eine in gewissen Melodien sonst durchaus hervortretende bestimmte Leiter für Konjekturen über einen einzelnen davon abweichenden Ton mit herangezogen werden.

Was die Vermeidung aller Vorzeichnung und die ausschließliche Verwendung des Kreuzzeichens anlangt, so scheint mir bei aller

[1] Vgl. über die analoge Erscheinung bei den Bellakula's diese Zeitschr. II, 408.

Anerkennung der auch hier obwaltenden Tendenz zur Objektivität doch die Übersicht und das Verständnis dadurch in ganz unnöthiger Weise erschwert zu werden, so lange wenigstens, als man die Noten vor sich hat. Die wunderlichsten Notengebilde, wie sie bei Gilman dastehen, verlieren in den meisten Fällen einen großen Theil ihrer Fremdartigkeit, sobald man sie zweckmäßiger schreibt, ohne daß an dem Tonmaterial etwas geändert zu werden brauchte, oder sobald man sie sich, ohne auf die Noten zu blicken, von einem Anderen vorspielen läßt. So erscheint die unten unter IX stehende, uns durchaus nicht unbegreifliche Melodie bei Gilman in diesem Gewande:



Auch Taktstriche lassen sich in einigen Fällen ohne allen Zwang, in voller Übereinstimmung mit den angegebenen Accenten, durchführen.

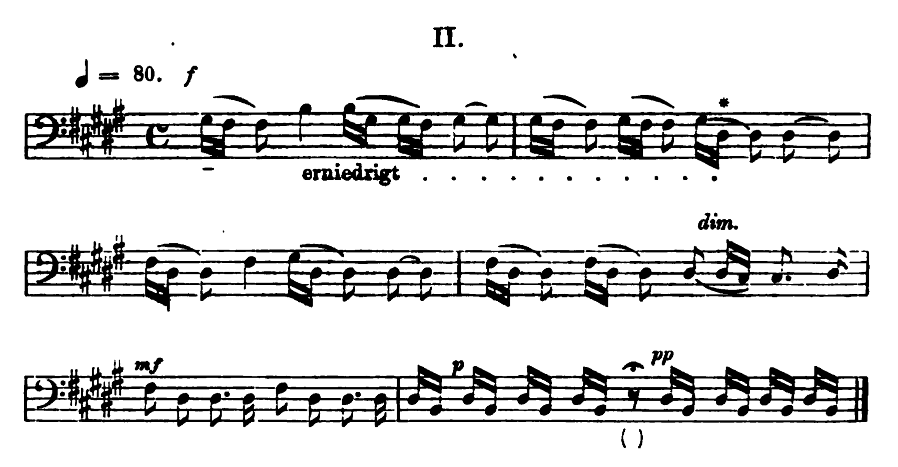
Ich glaube daher das von Gilman gebotene Material der Verwerthung zugänglicher zu machen, wenn ich es in der nun folgenden Weise umschreibe und an einigen wenigen Stellen mit Emendationen versehe, die aber jedesmal besonders gekennzeichnet sind, so daß der Leser gleichwohl ein vollkommen getreues Bild des Gilman'schen Tontextes erhält. Daran knüpfe ich sogleich einige theoretische Bemerkungen, hauptsächlich zur Leiterfrage. Die Accente sind nur da beigefügt, wo sie nicht durch die Takteintheilung überflüssig werden; die Striche über und unter den Noten (leichte Erhöhung und Vertiefung) und die sonstigen Bezeichnungen des Originals sind überall beibehalten.

I.



Das Lied ist ganz aus Dreiklangstönen zusammengesetzt, ebenso wie eine größere Anzahl unter den von Baker gesammelten und zwei unter den von mir aufgeschriebenen Indianerweisen (vgl. Bd. II, 425). Ob der Durschluß in der Melodie selbst liegt, oder nur auf der Vortragsweise des Sängers beruht, läßt sich nicht entscheiden; doch möchte ich das Letzte glauben, da Gilman bemerkt, daß die Intonation »*gradually*« von *e* nach *f (eis)* in die Höhe ging, ohne den Ton völlig zu erreichen (s. die Striche in der Notation), daß bei der 3. oder 4. Wiederholung (der Cylinder enthält die Melodie $8^1/_2$ mal) auch *cis* und *gis* um $^1/_4$-Ton sich in die Höhe zogen, und daß dann diese Lage beibehalten wurde. Mit Recht bemerkt Gilman auch anderwärts (zu VII), daß die Intonation der Terz besonders schwankend und daß dies für die ganze Musik charakteristisch sei. Ich hatte das nämliche bei den Bellakulas beobachtet (vgl. a. a. O. besonders Nr. II).

II.



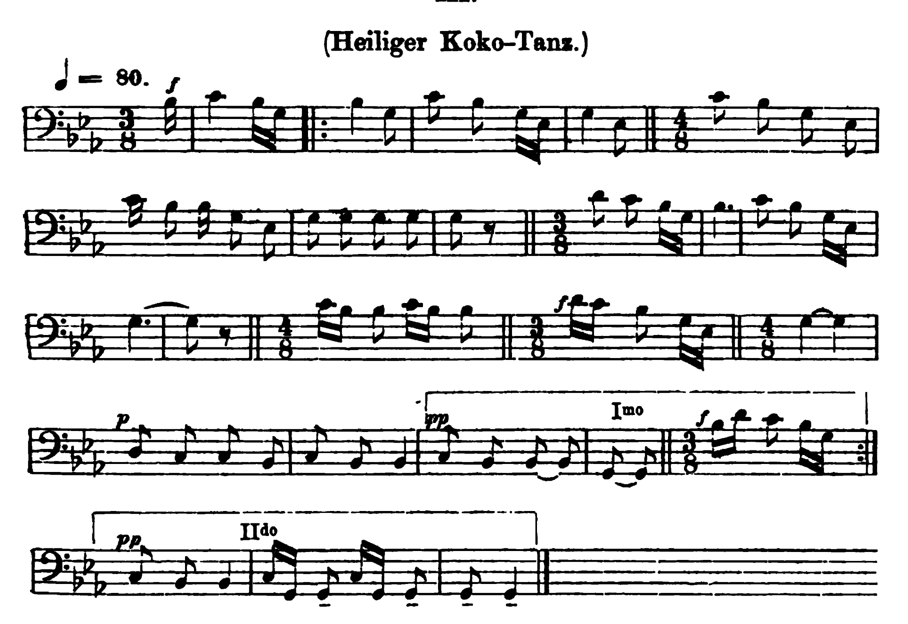
Hier tritt umgekehrt ein stetiges Sinken der Tonhöhe ein, parallel mit dem Nachlassen der Stärke. Da *gis* und *h* gleich Anfangs etwas niedriger genommen wurden, beträgt die Differenz der Tonlage zu Anfang und zu Ende nicht ganz $^1/_2$ Ton. Die Leiter ist die schottische Fünfstufenleiter in *H* dur.

---

* Von hier an steht alles im Original eine halbe Stufe tiefer, zunächst noch bis zum Beginn des übernächsten Taktes mit der Bezeichnung »*Sharped*« (erhöht), dann ohne diese Bezeichnung. Also ein successives Fallen der Stimme. Dies ist von Interesse; aber es wird uns nach den voranstehenden Erwägungen nicht abhalten, die Melodie selbst ganz in *H*-dur (oder auch ganz in *B*-dur) zu schreiben.

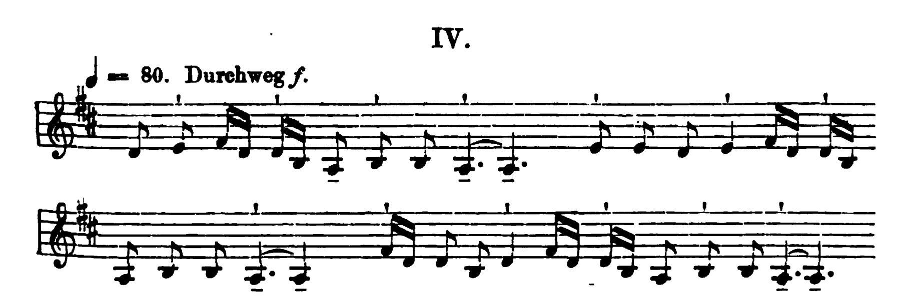
III.

(Heiliger Koko-Tanz.)



Hier findet auch Gilman, daß die Melodie (nach seiner Notirung aus den Tönen *d'*, *c'*, *ais*, *g*, *dis*, *d*, *c*, *ais*, *G* zusammengesetzt!) sich in *Es* schreiben ließe, »ausgenommen die letzten Takte«. Aber warum diese nicht? Etwa weil die Melodie nicht in der Tonica (dem Ton, der nach unserm Gefühle Tonica wäre) endigen würde? Dies hätte sie doch nicht bloß mit vielen exotischen sondern auch mit nicht wenigen einheimischen Liedern gemein. Die Leiter ist wieder fünfstufig, aber mit einem Halbton: *es*, *g*, *b*, *c*, *d*. Interessant ist der Wechsel zwischen zweitheiligem und dreitheiligem Takt (vgl. den muthmaßlich fünftheiligen bei den Bellakula's VII).

IV.

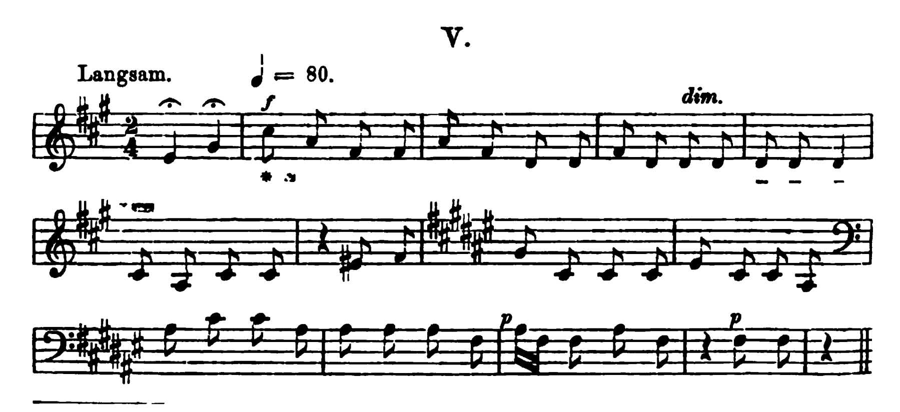




Die Leiter ist schottisches *D* dur mit Schluß in der Quinte. Der Rhythmus läßt sich in unsrer Takteintheilung nicht ohne allzuhäufigen unregelmäßigen Wechsel zwischen zwei- und dreitheiligem Takt wiedergeben, weshalb ich hier mit Gilman darauf verzichte. Doch dürften auch in dieser Beziehung mancherlei subjektive und zufällige Abweichungen des Vortrags in Betracht kommen, durch deren Elimination mehr Regelmäßigkeit herauskäme. Man bemerke z. B., daß das erste *e* eine Achtelnote ist, während bei der Wiederkehr der entsprechenden Wendung immer eine Viertelnote steht.

Die mit einem NB. versehene Stelle steht im Original einen halben Ton tiefer, doch hat der letzte Ton (dort also *gis*) einen Erhöhungsstrich. Wahrscheinlich beruht die Schwankung auf einer Unregelmäßigkeit in der Drehung der Walze bei der Aufnahme des Gesanges.

V.



* Im Original *c*.



* Von mir eingefügt. St.

Seltsam fällt hier die absolute Höhe auf, bis zu welcher sich die Stimme erhebt (wenn wir die Angaben des Phonographen in dieser Beziehung als annähernd richtig annehmen). Während die bisherigen Lieder einer Baritonlage passen, beansprucht dieses den Umfang *dis*—g^2. Es ist zu bedauern, daß nichts Aufklärendes darüber beigefügt ist, ob der Sänger das Ganze mit Bruststimme oder mit Hilfe eines vorzüglich starken Falsets sang, oder ob gar eine weibliche Stimme im Spiel war. Dieser Gesang ist denn auch wahrscheinlich stark korrumpirt.

Ich glaube zwei Theile zu unterscheiden, die ich durch starke Striche getrennt habe. Im ersten (wo das frei intonirte *c* des Originals wahrscheinlich *cis* sein soll) ist *Fis* moll und dann *Fis* dur als Tonart leicht erkennbar. Merkwürdig sind hier eigentlich nur die zwei einleitenden Fermatentöne, obschon auch sie sich in die ursprüngliche Molltonart (mit kleiner Septime) fügen und in formeller Hinsicht fast ein wenig an die zwei Töne erinnern, die Beethoven nachträglich dem *Fis* moll-Adagio der großen *B* dur-Sonate vorsetzte. Charakteristisch sind für diesen ersten Theil die absteigenden Terzengänge, aus denen er sich durchweg zusammensetzt. Terzengänge gehören auch sonst zu den Lieblingswendungen indianischer Musik (vgl. unten IX und vieles bei Baker und den Bellakulaliedern). Mit dem Absteigen wird auch hier die Stimmgebung immer leiser, um dann wieder *forte* in der Höhe einzusetzen.

Der zweite Theil, dem auch zwei Fermaten vorausgehen, ist charakterisirt durch eine andere absteigende Wendung, die dann viermal wiederkehrt. Die Lage des Ganzen ist plötzlich um zwei Oktaven, und zugleich die Tonica (die wir als solche fassen würden) um einen Ganzton hinaufgerückt, von *Fis* nach *Gis* (*As*). Das erste hohe g^2 soll wahrscheinlich der Intention nach *gis* (*as*) sein, und ist nur eben wieder als frei eintretender sehr hoher Anfangston zu niedrig intonirt; analog bei den Wiederholungen. Die Anfangsphrase selbst ist in keinem der fünf Fälle identisch (*g*, *es*, *b*, dann *g*, *es*, *ces* etc.), doch werden die Wendungen sich nach und nach ähnlicher. Schwerlich gehören diese Variationen der Melodie wirklich an. Ich möchte mit der nöthigen Reserve vermuthen, daß jedesmal nichts anderes als der absteigende *As* dur-Akkord beabsichtigt war; wenigstens hätten wir für solche fanfarenartige Dreiklangsgänge Analogien genug in den sonstigen Indianergesängen, während ein Wechsel zwischen *As* dur- und *C* dur-Dreiklängen, der zu den gebräuchlicheren Raffinements unserer harmonisirten Melodien gehört, mir für indianische Ohren doch wenig glaublich scheint.

Ich habe diese, für uns etwas langweilige, Melodie ganz herge-

setzt, weil gerade sie im Original höchst unbändig aussieht, sowohl was Takt als was Tonmaterial betrifft. Daß einige Stellen in beiden Beziehungen auch in der gegenwärtigen Schreibung fremdartig bleiben, kann nicht Wunder nehmen; eher, daß es so wenige sind.

VI.

Auf die volle Wiedergabe der folgenden Weisen kann ich hier verzichten, das sie nichts wesentlich Neues bieten. Bei Nr. VI werden im ersten Theil zwei aufeinanderfolgende Themen dreimal mit verschiedenen Abweichungen vorgetragen. Die Tonlage steigt wieder um einen halben und zuletzt um einen ganzen Ton. Das Ganze läßt sich bis dahin in *Cis* moll (dann also bei der Erhöhung *D* moll, *Dis* moll) schreiben und denken[1], wobei jedoch für unser Gefühl auch die Durtonart mit gleicher Vorzeichnung (*E* dur u. s. f.) bei verschiedenen Wendungen der Melodie an die Stelle tritt. Dies hängt damit zusammen, daß wieder nur die kleine Septime des Urmoll gebraucht wird.

Der zweite Theil (durch eine Unterbrechung des Gesanges vom ersten getrennt) läßt sich in *C* moll schreiben.[2] Er besteht ausschließlich aus den Dreiklangstönen und der (wiederum nicht erhöhten) Septime *b*, von welcher der Gesang anhebt und durch die Dreiklangstöne nach und nach herabsinkt. Der Gesang zerfällt in 5 untereinander identische Abtheilungen, deren letzte nach einer besonders hinzukommenden Schlußwendung auf einem langgehaltenen und fünfmal accentuirten *g* ausklingt. Dieser Dominantschluß ist interessant.

VII.



A moll, aber mit erhöhter Sext, ohne Septime. Wieder fast ausschließlich Dreiklangstöne. Statt der kleinen vorübergehend die große Terz, während aber zugleich die ganze Stelle detonirt. Dann ein »*Sharped*«, welches zur Erhöhung des ganzen Schlusses um einen

---

[1] Ausgenommen zwei Noten (innerhalb $2^1/_2$ Quartseiten), das *d* zu Beginn und das *f* S. 79 oben, wo aber nach Analogie der Parallelstellen sicher *cis* (oder *e*) und *fis* gemeint ist.

[2] Ausgenommen eine Note, *fis* gleich zu Anfang, wofür in den sämmtlichen Parallelstellen *dis (es)* steht. Vermuthlich nur ein Druckfehler.

Halbton überführt (*B*moll-Dreiklang: *des*, *B*, *F*, vom Verfasser *cis*, *Ais*, *F* geschrieben).

VIII.

Der erste Theil (bis S. 83, 2. Z.) steht, abgesehen von der Einleitung, durchweg in der schottischen Leiter auf *H*dur.[1] Die Terz kommt nur einmal durchgehend vor, sonst nur Sekunde, Quinte und Sexte.

Der zweite Theil (bis S. 84, 3. Z.) steht in *G*dur und besteht hauptsächlich wieder aus Dreiklangstönen (die Septime fehlt). Was dann folgt, ist die Repetition dieses zweiten Theils (wobei der Anfang bezüglich der Intonation nach dem vorangehenden Mal zu korrigiren) und ein wieder ins Tiefe und Leise verlaufender Schluß.

IX.

Erstes Thema durchaus *Fis*- oder *Ges*-dur, mit Verwendung von nur vier Stufen.



Nach einer Coda, worin auch *H* vorkommt (ich möchte nach Analogie der gewöhnlichen indianischen Melodieführung *Ais* vermuthen, das wegen der tiefen Lage nicht ganz erreicht wurde), wurde die Melodie nach Gilman um fast $^1/_2$ Ton höher wiederholt. Bei der Wiederholung der Coda wurde das *H* schärfer und ging zuletzt in *c* über. Darauf ein zweites Thema, *C*dur mit allen Stufen außer der Septime. Die Melodie geht wieder von oben nach unten, von c^1 nach *c*. Da die Intonation während des ersten Themas um einen Halbton in die Höhe, also nach *G*dur gegangen, so wäre *C*dur nach unserer Bezeichnung die Unterdominanttonart.

---

[1] Nur einmal *G* in der letzten Zeile, welches aber nach den vielen Parallelstellen offenbar für *Gis* steht.

Während der Repetition des zweiten Themas sank aber nach einer Bemerkung Gilman's die Stimme wieder um fast einen halben Ton herab.

In den Aufzeichnungen desselben Liedes durch einen zweiten Cylinder findet Gilman nur die Genauigkeit der Wiederholung bemerkenswerth. Dies trifft in der That zu beim zweiten (*C* dur-)Thema, welches Note für Note mit der ersten Aufzeichnung übereinstimmt. Die Einleitung dagegen und das erste Thema erscheinen hier vielmehr seltsamerweise ganz verändert. Der Tonvorrath zwar ist beinahe der nämliche (nicht ganz, da *c* beim zweiten Cylinder häufig, beim ersten gar nicht vorkommt), aber die Melodie in eine selbständige neue umgewandelt. Ich finde dafür keine Erklärung; vielleicht ist eine Verwechslung untergelaufen. Dieses zweite Thema will ich, da es besonders originell und interessant scheint, hersetzen:



Abgesehen von der Einleitung, die auch hier wieder auf eine für uns sonderbare Art auf die Tonica hinüberführt (es ist, als wenn der Sänger erst in der Umgebung herumsuchte, bis er den Hauptton gefunden, auf dem er dann ausruht), können wir uns die ganze Melodie in *B* moll (mit der kleinen Sext und Septime) vorstellen.

---

* Im Original *H*.

Sie besteht aus zwei Theilen, deren zweiter die Wendungen des ersten um einen Ganzton tiefer wiederholt (was auch für uns von schöner Wirkung ist und hier natürlich nicht auf zufälliger Detonation beruht, da ja die Vertiefung momentan um diesen ganz bestimmten Betrag eintritt). Der Schluß ist in Dur.

Aus dieser Übersicht erhellt, daß es hauptsächlich nur das besondere Notirungsverfahren und die grundsätzliche Vermeidung aller, auch der nächstliegenden, Konjekturen ist, wodurch des Verfassers Meinung, daß hier noch keine festen Leitern vorhanden seien, einen Schein der Berechtigung erhält. Man wird aber zugeben, daß unsre Veränderungen im Verhältnis zu den bei Natursängern unvermeidlichen Abweichungen und sonstigen Fehlerquellen und zur Ausdehnung des Materials sehr spärlich und geringfügig und daß sie genügend erhärtet, ja fast selbstverständlich sind. Läßt man sie zu, so ordnet sich die in den Melodien gebrauchte jeweilige Auswahl von Tönen ausnahmslos unter die sieben- oder fünfstufigen Dur- und Mollleitern.

Gilman stützt seine Ansicht im Besonderen dadurch, daß 1) in III statt der gewöhnlichen fünfstufigen Scala eine solche mit einem Halbton, oder, wenn man annehme, daß *dis (es)* statt *d* intendirt war (auch er hält also Konjekturen für zulässig), nur eine vierstufige Scala gebraucht wurde; daß 2) in V sämmtliche Halbtöne der Oktave außer zweien vorkommen; daß 3) in VI das erste Thema nur vier Ganztöne und einen Halbton innerhalb einer großen Sext umfasse, das zweite aber eine sechsstufige Leiter innerhalb der Oktave, vier Ganztöne und eine kleine Terz.

Aber es giebt ja (ad 1) in der That verschiedene fünfstufige Leitern bei verschiedenen Völkern, die gleichwohl ebenso wie die bekannteste (schottische) als Derivate der siebenstufigen angesehen werden können, indem eben statt der Halbtonstufen andere Stufen ausgelassen werden. (Vgl. Vjschr. II, 425.) Was aber die vierstufige Leiter betrifft, sowie die unter 3) erwähnten verschiedenartigen sonstigen durch Auslassungen herstellbaren Modifikationen unserer siebenstufigen Scalen, so scheint es mir doch ein sehr bedenklicher Fehlschluß, wenn man für jede innerhalb einzelner Lieder vorkommende Auswahl von Tönen eine besondere Leiter statuiren wollte. Ich schlage das nächste beste Volksliederbuch auf: da fehlt in »An der Saale hellem Strande«, in »Wir hatten gebauet«, in »Long long ago« (nicht schottisch!) die Septime; in »Kommt ein Vogel geflogen« die Sexte. Das gäbe wunderbare sechsstufige Leitern. »Als der Großvater die Großmutter nahm« hat weder Sext noch Septime: eine neue

Fünfstufenleiter, falls sie nicht vielleicht mit Gilman's unter 3) erwähnter Indianerleiter zusammenfällt. Und nun die alterirten Töne (abgesehen noch von Modulationen nach der Dominante u. s. f.), wodurch in scheinbar so einfachen Liedern wie: »Mädele ruck ruck ruck« acht Stufen auf die Oktave kommen. Und diese Volkslieder stammen ja nicht etwa aus der Zeit der Kirchentonarten oder aus Persien. Auch kann man ebensogut einen Band Schubert aufschlagen, um Gleiches zu finden.

So wenig also wir alle diese Kombinationen als besondere Leitern beanspruchen werden, ebensowenig dürfen wir es bei den indianischen Melodien. Eine besondere Leiter wird nur dann anzunehmen sein, wenn der Gebrauch einer bestimmten Auswahl von Tönen (Tonstufen) in der Musik eines Volkes oder einer Zeit in auffälliger Weise hervortritt. Es können in solcher Art mehrere Leitern zugleich im Gebrauche sein, wie bei uns selbst, und zwar auch Leitern von verschiedener Stufenzahl: aber die bei der geringeren Stufenzahl fehlenden Töne müssen in auffälliger und bei einer Anzahl von Melodien gleichmäßig wiederkehrender Weise sich vorfinden, um auf den Namen und Begriff einer Leiter Anspruch machen zu können.

Was die scheinbare Vermehrung der Leitertöne durch alterirte Töne betrifft, so will ich mit dem obigen Vergleich nicht behaupten, daß bei den Indianern Erhöhungen und Vertiefungen ihrer gewöhnlichen Leitertöne dieselbe musikalische Bedeutung haben oder daß sie mit dem gleichen Bewußtsein der Alteration gesungen würden, wie bei einem Professor der Gesangskunst. Aber daß Alterationen unwillkürlicher und weniger fest bestimmter Art in Folge der Vortragsbedürfnisse auch dort vorkommen, unterliegt keinem Zweifel. Manche kehren auch mit einer gewissen Regelmäßigkeit an bestimmten Stellen der Melodie wieder (vgl. Vjschr. II, 407, 425) und würden von einer indianischen Musiktheorie wahrscheinlich nicht als Unvollkommenheiten oder subjektive Färbungen der Ausführung, sondern als berechtigte und gesetzmäßige Alterationen, aber gleichwohl als bloße Alterationen aufgefaßt werden, ebenso wie bei uns z. B. *dis* in *C*dur als Vorhalt zu *e*, oder die große Sexte und Septime im aufsteigenden Moll.

Damit erledigt sich auch Gilman's zweites Bedenken, welches überdies auf die bei V sicherlich vorliegenden mehrfachen Ungenauigkeiten des Sängers (zumal im 2. Theil bei den hohen *ff*-Stellen) keine Rücksicht nimmt. Wollte man die dastehenden Noten einfach abzählen, so würde uns ja auch VI alle Töne der chromatischen Scala, und zwar ausnahmslos, darbieten. Aber wer möchte die Tonleiter eines Liedes nach so mechanischen Principien aus dem Vortrag von

Sängern herleiten, die während des Singens bis zu einem Halbton detoniren oder steigen? Wenn dasselbe Thema zuerst in *Cis*moll, dann, nachdem und weil sich die Stimme in die Höhe gezogen, in *D*moll erscheint (wie dies hier faktisch der Fall war), so müssen freilich im Ganzen ziemlich alle Töne der chromatischen Leiter zur Verwendung kommen.

Die indianischen Leitern, wie wir sie bisher kennen, gehören also keineswegs einem »archaischen« oder gar »primitiven« Musikzustand an. Die Urzustände der Musik liegen vielleicht weiter dahinter als die indianische Musik hinter der unsrigen. In dieser Anschauung, die sich mir aus den Baker'schen und den Bellakula-Liedern aufdrängte, bin ich auch durch diejenigen Gilman's ebenso wie durch die in den letzten Jahren von Boas veröffentlichten Lieder[1] verschiedener Stämme nur bestärkt worden.

Um nicht mißverstanden zu werden, will ich hinzufügen, daß, wenn im obigen von Dur und Moll, von Tonica, Dominant u. dergl. bei den Indianermelodien die Rede ist, damit nicht etwa den »Wilden« unser modern-europäisches Tonalitätsgefühl zugeschrieben sein soll. Die Beziehungen zwischen den Tönen mögen für ihre Auffassung ganz anderer Art sein, ebenso die psychologische und die historische Entstehungsweise ihrer Leitern. Ich will nur sagen, daß das Tonmaterial, die Auswahl von Tönen innerhalb der Oktave die nämliche ist, wie bei unsern Leitern (nur keine große Septime im Moll) und den durch Elision daraus herleitbaren Fünfstufenleitern. Allerdings werden anscheinend in manchen Fällen auch bestimmte Haupttöne vor den übrigen ausgezeichnet. Aber dies Letztere ist schon

[1] *Journ. of American Folk-Lore*, 1888, Nr. I, p. 50—52, (darin verschiedene fünfstufige Leitern. In demselben Heft p. 65, 67 auch zwei von Dorsey veröffentlichte Gesänge.) Ferneres daselbst Nr. III, p. 225 (die drei Melodien sämmtlich aus Dur- und Molldreiklängen gebildet). Ferner: *British Association for the Advancement of Science. Leeds Meeting 1890. Sixth Report etc.* p. 36—51. Hier wieder p. 41 eine Dreiklangsmelodie (*F*moll). Die übrigen mit wenigen Stufen innerhalb eines kleinen Tonumfangs.

Eigenthümlich ist es, daß die zahlreichen Vor- und Nachschläge, welche sich in den früheren Notirungen finden und mir beim Singen Nuskilusta's äußers charakteristisch schienen, in den Phonogrammen nach Gilman's Reproduktion fehlen. Sollten sie in Wirklichkeit beim Singen ganz gefehlt haben, oder haben vielleicht viele von den Sechzehntelnoten, welche bei Gilman scheinbar den Takt und Rhythmus alteriren, die Bedeutung von Vor- oder Nachschlägen?

Ein Unterschied tritt allerdings auch in der Form bei Gilman's Gesängen gegenüber den früher publicirten hervor: Einleitungen, wie hier bei V, VI, VIII, IX, finden sich dort nicht. So wären immerhin auch Unterschiede in der Vortragsweise bei verschiedenen Stämmen denkbar. Speciell die Zuñis und die übrigen Pueblo-Indianer haben ja auch in ihren Lebensgewohnheiten manches Eigenartige.

hypothetischer als das Erste, welches ich als Thatsache bezeichnen möchte. Auch das Vorkommen neutraler Terzen als intendirter, im Musiksystem liegender Intervalle erscheint mir bezüglich der Indianermusik nicht mehr glaubhaft (vgl. II, 425 f.). Als solche dürften sie doch nur bei einem Volk auftreten, welches nach einer Periode einfacherer Musik mit Hilfe künstlicher Stimmungsmethoden von Saiteninstrumenten und raffinirter Berechnungsweisen auf neue Wirkungsmittel ausgeht, wie seinerzeit bei den Arabern. Bei den Indianern scheint das allerdings auffällige Schwanken zwischen großer und kleiner Terz vorläufig durch die wirklich größere Schwierigkeit in der reinen Intonation dieser »unvollkommenen Konsonanzen« genügend erklärt. Doch dies nur nebenbei.

Noch eine methodische Erinnerung allgemeinerer Art hätte ich auf dem Herzen. Mit Recht erkennt Gilman der phonographischen Wiedergabe exotischer Weisen (noch weitere Vervollkommnungen in der Ausführung vorausgesetzt) eine ganz fundamentale Wichtigkeit zu. Sie gestattet, in Muße, in beliebigem Tempo, beliebig oft die Weisen vorzuführen und zu untersuchen. »Eine Sammlung solcher phonographischer Cylinder bildet ein dauerndes Museum der primitiven Musik, das in Hinsicht der Treue der Reproduktion und der leichten Benutzbarkeit einer Sammlung von Photographien nach Werken der bildenden Künste an die Seite gestellt werden kann«. Die vorhergehenden Betrachtungen nöthigen uns aber auch hier zu einer Einschränkung. Um ein genaues und vollständiges Bild zu erhalten, zumal ein solches, welches Schlüsse auf die psychologischen Grundlagen der Kunst gestattet, wird immerdar der Eindruck der lebendigen Musik selbst mit den vielen kleinen und doch bedeutsamen nur beim wirklichen Singen zu machenden Beobachtungen über den ganzen Habitus in jedem Augenblick, die Vortragsweise, selbst den Gesichtsausdruck, die augenblickliche Frische oder Ermüdung u. s. w., gelegentlich auch Fragen an den Sänger unentbehrlich bleiben. Man wird die Musikforschung in dieser Richtung noch viel weniger auf bloße Phonographien gründen dürfen, als die Archaeologie und Kunstgeschichte auf Sammlungen von Photographien und Abgüssen. Wo es nur immer möglich, wird der Musikforscher das Studium der Originale in der alten Weise mit dem der Abdrücke in der neuen Weise verbinden müssen. Herr Gilman hat sicherlich auch selbst nicht an diese Überschätzung gedacht; aber es schien mir nicht überflüssig, seinem Ausspruche die nothwendige Ergänzung hinzuzufügen, um sogleich beim Beginne der durch die neue Methode eingeleiteten Forschungsaera auch über die Grenzen ihrer Bedeutung kein Mißverständnis aufkommen zu laßen.

Das Verdienst des Herausgebers wird durch unsre kritischen Bemerkungen, wenn man sie richtig findet, ebensowenig verringert, wie das des Forschungsreisenden, der zuerst Edison's geniale Erfindung auf diesen Zweig anwandte. Wir bewundern den jugendlichen Muth und Eifer, mit welchem die amerikanische Wissenschaft, unterstützt von großartiger privater Liberalität, die Denkmäler einer untergegangenen Kultur nicht minder wie die fortbestehenden Überreste der Sprache und Kunst der Naturvölker, die unfern von den glänzenden Stätten der Wissenschaft einem baldigen Untergang entgegengehen, festzuhalten und zu erforschen strebt.

Noch einmal Pipegrop-Baryphonus.

Von

Eduard Jacobs.

Auf Fürstlicher Bibliothek zu Wernigerode finden sich in einem Mengbande (Hm 4124) hinter einer von dem Pastor Wolfg. Gerdangk auf den Oberpfarrer zu S. Silvestri Mag. Johann Fortmann in Wernigerode gehaltenen, bei Joh. Ockel in Quedlinburg gedruckten Leichpredigt zwei vollständig selbständige ebendaselbst im Jahre 1655 gedruckte Quartblätter, durch welche die in dieser Vierteljahrsschrift Bd. VI (1890), S. 111—128 (vgl. auch den laufenden Jahrgang Seite 459—463), zusammengestellten Nachrichten über Baryphonus in erwünschter Weise ergänzt oder näher bestimmt werden.

Diese Blätter, enthaltend: »*anagrammata ex nominibus et titulis virorum — Dn. Joannis Fortumanni . . ., virtute, eruditione et multa scientia clariss. Dn. Henrici Baryphoni, scholæ Quedlinburgensis per annos quadraginta novem præceptoris atque musici nobilissimi, dn. collegæ et fautoris mei desideratissimi*«, rühren von dem Quedlinburgischen Schulcollegen Heinrich Buchholtz her. Die Zusammenstellung Fortmann's, des gekrönten Poeten und litterarisch — zumal in der Geschichte — wie amtlich sehr thätigen Geistlichen mit unserem Tonkünstler in einem Ehrendenkmale war darin mehrfach begründet, daß Buchholtz beide im höheren Greisenalter verstorbenen Männer liebte und verehrte, daß beide Männer Altersgenossen, Landsleute, und, wie wir bereits wissen (s. d. Vierteljahrsschr. VI, S. 119), Freunde waren, endlich, daß Baryphonus nicht ganz vier Monate nach Fortmann, der am 9. Sept. a. St. 1654 verstorben war, dahinschied.

Während B. das Anagramm auf Fortmann dessen Schwiegersohne, Dr. med. Jakob Haberstroh zugeeignet hat, widmet er das auf Baryphonus dem Quedlinburger Bürgermeister oder Rathsherrn *(consuli gravissimo)* Joachim von Kelß, »*defuncti dn. Baryphoni adfini*«. Diese Verschwägerung rührte offenbar von Pipegrops Frau Anna her.

Zwar nicht der Kunst, aber seines Inhalts wegen verdient dieses, abgesehen von unserm Mengbande, kaum irgendwo noch erhaltene, von einem Freunde, Amtsgenossen und Verehrer unseres Tonkünstlers herrührende Ehrengedächtnis wohl eine Veröffentlichung an dieser Stelle.

Es lautet:

Virtute, erudit. et multa scientia clariss. dominus Heinricus Baryphonus, Guernigerodensis Saxo, celebrisque scholæ apud Queddelæburgenses per annos undequinquaginta præceptor, ut et musicus famigeratus (sublato H[1]*) ἀνάγραμμα.*

Sisyphi ego Saxum, quod spernunt sæpe superbi,
Quod pravi rident, volvi; genus omne caducæ
Fortunæ, crebros secli grassantis et ictus
Dissimulans: Jubet hinc me morte quiescere grata
Mens æterna Dei, nulliusque indiga Virtus.
Natus 1581. d. 17. Septembr.
Obiit 1655. d. 3. January.
Arte placent homines; superi pietate moventur:
Semideos faciunt ars pietasque viros.
Blanda sed ars nullo mortem pietasve refrænant
Pacto: clarorum par docet hocce virum.
Conspicua Fortmanne gregem pietate præisti,
Et laus ingenua venit ab arte tibi.
Delicium, Baryphone, tuæ conterminum Olympo est
Artis; sincera nec probitate cares.
Eloquio cathedram Fortmanne animare solebas;
Concentu harmonico tu, Baryphone, chorum:
Felices ambo! tumulus cum corpore vestram
Obruet haud famam: fama superstes erit.
Gaudia nunc vos certa manent, ipsius Jesu
Eloquio intentos, angelicoque choro.

Wenn Gottesfurcht und Kunst, die beyden theuren Güter,
Die dieser Sterblichkeit der fromme Menschen Hüter
Verliehen, trieben ab von uns des Todes-Krafft,
So were nicht diß Paar, ach leider! hingerafft:
Es hat mit Gottesfurcht Herr Fortmann fürgegangen
Der Heerde, welche trug nach seiner Red verlangen,

---

[1] Also Baryponus, *Βαρύπονος*.

Des Baryphonus Kunst, sein edle Music zeigt,
Die jhrer Würden nach biß an die Wolken reicht,
Ihr beyden Seeligen! Ihr seyd nicht gar gestorben,
Eur Gottesfurcht und Kunst hat steten Ruhm erworben:
Dort lebt ihr in der Freud, und höret zu bevor
Des Herren[1] Jesu Wort und engelischen Chor.

Hiernach wurde also Heinrich Pipegrop, später Baryphonus, am 17. September 1581 zu Wernigerode geboren, wurde 1605 Lehrer und Kantor zu Quedlinburg und starb daselbst am 3. Januar alten, 13. Januar neuen Stils 1655 im 73. Lebensjahre.

[1] So statt »Herrn«. Vielleicht sollte »Jesu« dreisilbig gemessen werden, wie in der vorletzten Strophe des lateinischen Gedichts.

Kritiken und Referate.

Emil Vogel, Dr. phil., Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Mit verschiedenen facsimilirten Wiedergaben. Wolfenbüttel, Verlag von Julius Zwißler. 1890. Lex. 8., VI und 280 Seiten.

(Bildet die achte Abtheilung des Werkes: »Die Handschriften der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Beschrieben und herausgegeben von dem Oberbibliothekar Dr. Otto v. Heinemann«.)

Aus dem doppelten Titel ist schon zu ersehen, daß die obige Beschreibung der musikalischen Sammlung der Wolfenbütteler Bibliothek einen Theil bildet von einem größeren Ganzen. Dieses Ganze soll die Beschreibung des gesammten Handschriften-Schatzes umfassen, welchen die berühmte Bibliothek besitzt. Der jetzige Oberbibliothekar Dr. Otto von Heinemann hat den großartigen Plan entworfen und mit Unterstützung der herzogl. Regierung auch allein ausgeführt mit Ausnahme des musikalischen Katalogs, der uns hier beschäftigt. Herrn v. Heinemann sind wir daher vor allem zu Dank verpflichtet; es ist eine Freude, wahrzunehmen, wie sich unter den Händen dieses energischen Mannes die gesammte Bibliothek gleichsam verjüngt hat und der Jahrhunderte alte Sauerteig endlich ausgefegt ist.

Die Vorstände der Wolfenbütteler Bibliothek weisen eine Reihe glänzender Namen auf, wie die keiner anderen öffentlichen Bibliothek in Deutschland. Von dem Gründer, dem großen Herzog Augustus, abgesehen, der sein eigener Bibliothekar war, haben wir Leibnitz, Lessing, Langer und Ebert. Neben diesen steht der jetzige Oberbibliothekar Otto von Heinemann ebenbürtig da, ja wer gerecht sein will, der muß gestehen, daß er in dem, was er für die Bibliothek geleistet hat, seine Vorgänger fast noch übertrifft. Günstige Umstände und Zeitverhältnisse sind ihm allerdings zu Hülfe gekommen; aber wie viel davon abhängt, daß die geeignete Persönlichkeit vorhanden ist, welche sie zu benutzen versteht, das habe ich selber an seinem Vorgänger erfahren. Dieser, der mir befreundete Bibliothekar Bethmann, kam auf die Empfehlung von Pertz, bei welchem er viele Jahre für die »*Monumenta Germaniae historica*« gearbeitet hatte, in diese Stelle und war ein vortrefflicher, liebenswürdiger Mann, der in der Bibliothek wahrhaft segensreich gewirkt hat; aber ihm fehlte leider das Talent, seine Vorgesetzten für das Institut zu erwärmen. Die Summe, welche damals der Staat jährlich für die Bibliothek auswarf, war überaus kläglich. Als ich im Sommer 1855 zuerst nach Wolfenbüttel kam und in meiner Begeisterung zunächst allem nachspürte, was in der Bibliothek an Lessing-Erinnerungen vorhanden war — was fand ich da? Nicht einmal die einzige wirkliche Ausgabe von Lessing's Werken, die Lachmann'sche, besaß man in der Bibliothek vollständig! Es fehlte der zweite Band, der den in

Wolfenbüttel gedichteten »Nathan den Weisen« enthält. Ich war hierüber so außer mir, daß ich in meiner Thorheit (oder wie soll ich es nennen?) mein eigenes Exemplar der schönen Lachmann'schen Ausgabe zerstörte und den betreffenden Band der Bibliothek schenkte.

Damals stand noch der alte, an sich ganz stattliche Holzbau, den der Herzog Anton Ulrich († 1714) hatte aufrichten lassen und unmittelbar daneben lag ein ungeheurer Pferdestall für die Kavallerie (früher waren sogar noch Pferde im Souterrain der Bibliothek selber untergebracht). Wie oft an heißen Julitagen, wenn ich an dem Pferdestall entlang ging und die Stufen zur Bibliothek hinaufstieg, hat mich der Gedanke geängstigt, daß eine einzige vernachlässigte Soldaten-Laterne oder -Pfeife oder ein Blitzstrahl die unersetzlichen Schätze vernichten würde. Diese Gefahr ist nunmehr beseitigt. Unter Herrn von Heinemann's Verwaltung ist ein Neubau aufgeführt, welcher den Anforderungen der Jetztzeit entspricht und der Bibliothek für Jahrhunderte ein sicheres Heim gewähren dürfte.

Mit dieser Sorge für das Äußere ließ der Oberbibliothekar seine Thätigkeit für die innere Einrichtung, Benutzung und Verwerthung der Bibliothek erfolgreich Hand in Hand gehen. Wie schon erwähnt, faßte Herr v. Heinemann den kühnen Entschluß, den beneidenswerthen Schatz von Handschriften, welchen diese Bibliothek besitzt, im ganzen Umfange zu beschreiben und die Kataloge durch den Druck bekannt zu machen. Die Arbeit ist auch schon zu einem guten Theile zur Ausführung gekommen. Folgende vier Bände liegen bereits gedruckt vor:

I. Abtheilung: Die Helmstedter Handschriften, I. 1884. (Wolfenbüttel Verlag von Zwißler.)
I. Abtheilung: Die Helmstedter Handschriften, II. 1886.
I. Abtheilung: Die Helmstedter Handschriften, III. 1888.
II. Abtheilung: Die Augusteischen Handschriften, I. 1890.

Wenn vollendet, besitzt die Wolfenbütteler Bibliothek an dieser mustergültigen Arbeit einen Führer durch ihre Handschriften, welchem nur wenige öffentliche Büchersammlungen in Deutschland etwas Gleiches an die Seite zu stellen haben.

In diese große Sammlung reiht sich nun auch der musikalische Katalog Vogel's ein und bildet die achte Abtheilung derselben. Wir haben Ursache, uns zu freuen, daß Herr von Heinemann dem Dr. Vogel diese Arbeit übertragen hat, denn er konnte keinen Besseren finden. An der Anordnung dieses Musik-Katalogs habe ich Einiges auszusetzen; aber was die Durcharbeitung des Stoffes, also die Hauptsache bei einem beschreibenden Verzeichnisse, anlangt, so ist derselbe musterhaft.

Es liegt in der Eigenthümlichkeit der Musik und wurde zugleich bedingt durch das in Wolfenbüttel vorhandene Material, daß der Musikkatalog in mancher Hinsicht von den übrigen Verzeichnissen abweichen mußte. Weil die musikalischen Handschriften dieser Bibliothek nicht sehr zahlreich und im Ganzen auch nicht von hervorragender Wichtigkeit sind, war es selbstverständlich, daß in diesen musikalischen Katalog auch die vorhandenen älteren und wichtigeren Musikdrucke mit aufgenommen wurden. Vogel's Verzeichniß besteht daher aus zwei nicht ganz gleichen Theilen, von welchen der erste auf Seite 1—81 die Handschriften, und der andere auf Seite 82—280 die gedruckten Werke beschreibt.

Bei den Handschriften richtete Dr. Vogel sich natürlich nach dem Schema, welches in Herrn von Heinemann's Katalogen vorlag, obwohl sich nicht leugnen läßt, daß dasselbe in der Anwendung auf die Musik einige Unbequemlichkeiten mit sich führt, weil der größte Theil der musikalischen Handschriften aus neueren Zeiten stammt, d. h. aus dem 16.—18. Jahrhundert, wo das benutzte Papier feststehende, mit den gleichzeitigen Drucken überein stimmende Formate besaß. Hier

konnte daher durchweg der Titel des Werkes an die Spitze gestellt und das Format nebst Inhalt, Zahl der Stimmbücher u. s. w. darauf folgend angegeben werden.

Was indeß bei den Handschriften nur als wünschenswerth erwähnt werden soll, das möchte ich bei den musikalischen Drucken als nothwendig bezeichnen. Das in Vogel's Katalog beobachtete Verfahren, die Stimmbücher, Formate, den Inhalt der Vorreden u. s. w. zuerst und darauf den Titel des betreffenden Druckwerkes anzugeben, ist der leichten und bequemen Übersicht hinderlich und insofern unpraktisch.

Herr Vogel würde solches ohne Zweifel selber bemerkt und hiernach sein Verzeichnis der Musikdrucke anders geordnet haben, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, seinen Katalog in einem längeren Zeitraume ausreifen zu lassen. Leider war er aber nur auf eine sehr kurze Zeit für diese Arbeit engagiert, und was er in derselben geleistet hat, dürfte ihm so leicht kein Zweiter nachmachen. Wenn sein Katalog den von Heinemann'schen in Abrundung und Vollendung nicht ganz ebenbürtig geworden ist, so liegt die Ursache also wohl hauptsächlich darin, daß er nicht, wie dieser, in der herrlichen Bibliothek dauernd heimisch war, und daher auch nicht mit Muße nach und nach jeden Winkel durchstöbern konnte. Deshalb vermisse ich auch in Vogel's Katalog die Aufzeichnung mehrerer Werke, die ich früher (namentlich aus der Abtheilung »*Quodlibetica*«) selber in der Hand gehabt habe. Man kann sein Bedauern nicht unterdrücken, daß ein so vorzüglich befähigter Mann, wie Herr Dr. Vogel, noch nicht eine, seinen reichen Fähigkeiten und Kenntnissen entsprechende, feste Anstellung an einer Bibliothek gefunden hat.

In diesem Katalog und in der Beschreibung der musikalischen Handschriften der Breslauer Bibliothek von Dr. Bohn haben wir fast gleichzeitig zwei Werke erhalten, welche eine wirkliche Bereicherung der musikalischen Litteratur bilden. Möchten nun auch die Musiker und Musik-Liebhaber, für welche sie bestimmt sind, sich daran erinnern, daß es ihre Pflicht ist, das Zustandekommen solcher Werke durch Ankauf derselben thatkräftig zu fördern.

Fr. Chrysander.

Nachtrag zur Musikalischen Bibliographie von 1891.

(S. Jahrg. VII, S. 691.)

Antiquarische Kataloge.

Baer & Co., Frankfurt a. M. 18 Roßmarkt. Nr. 407, 409, 414. Miscellanea. Nr. 273. Zeitschriften, Sammelwerke und Gesellschaftsschriften.

Bermann & Altmann, Wien 2 Johannesg. Nr. 104, 106, 107. Wissenschaftl. und popul. Werke aus allen Fächern.

Bertling, R., Dresden-A. 29 Viktoriastr. Nr. 16. Musikal. Literatur u. Musikalien. — Nr. 17. Autographen, eigenh. Briefe und Originalmanuscr. von Komponisten, Musikschriftstellern, Virtuosen, Sängern und Schauspielern, Theaterintendanten. Portraits. — Antiqu. Anzeiger 1891. Nr. 1, 2.

Charavay, E., *Paris. — Dessins. Autographes et manuscrits de musique* (Versteig.) 5. März, 7. Mai 1890). —

Cohn, A., Berlin 53 Mohrenstr. Katal. e. Sammlung von Autographen, histor. Stammbüchern und Urkunden (Versteig. 27. Januar 1891). —

Creutzer, A., Aachen 54 Kleinmarschnerstr. Nr. LII. Archäologie und Kunst.

Heinrich & Kemke, Berlin 8 Dorotheenstr. Nr. XVIII. Archäologie und Kunst.

Hess, J., Ellwangen (Württemberg). Nr. 33. enth. neben Werken aus d. verschiedenst. Wissensch. auch einige liturg. Drucke, Rhau's zwei Theorien und einige Stb. alter Musikdrucke.

Kende, S., Wien IV. 3 Heumühlg. — Der Wiener antiqu. Büchermarkt. Nr. 6, 7. Werke aus allen Fächern.

Kerler, H., Ulm. Nr. 159. Musik, Musikgeschichte, Musikliteratur, Profane und geistl. Musik.

Kirchhoff & Wigand, Leipzig 19 Marienstr. Nr. 881. Musikwissenschaft. (Geschichte d. Musik. Theor. Werke. Ältere prakt. Musik. Ältere und neuere Opern und Oratorien).

Liepmannssohn, L., Berlin W. 63 Charlottenstr. Nr. 87, 88. Musikliteratur. Musik. Tanz. Theater. Instrumental- und Vokalmusik. — Katal. e. Autographen-Sammlung (Versteig. 9. März 1891). — Kat. e. Autographen-Sammlung (Versteig. 11. Mai 1891).

Lippert'sche Buchhandlg. u. Antiqu. Halle a. S. 67 Gr. Steinstr. Nr. 4. Kunst, Musik, Theater, Varia.

Lissa, G., Berlin W. 91 Wilhelmstr. Nr. 5. Neu-Erwerbungen aus allen Fächern.

Mampe, A., Berlin NW. 25 Karlstr. Nr. XXIX. Deutsche Literatur, Theater und dramat. Literatur, französ. Literatur, Varia.

Schmidt, C. F., Heilbronn a. N. 62 Cäcilienstr. Nr. 235. Theor. Werke und Schriften über Musik. Partituren.

Welter, H., Paris 59 Rue Bonaparte. Nr. 48. Deutsche Bücher. (12630 ff. Musik u. Theater).

Grössere Kritiken erschienen in Musikzeitungen vom Oktober 1890 bis Oktober 1891 über folgende Werke:

(Die römischen Ziffern bedeuten den Jahrgang der Zeitschrift, die arabischen die Nummer.)

Bach, Joh. Seb., Werke. Wohltemp. Klavier. Herausg. v. R. Franz u. O. Dressel. (Allg. Musikz. XVIII, 6.) (Mus. Wochenbl. XXII, 37.)
Blumner, M., Die Singakademie zu Berlin. (Berlin. Musikz. XLV. 19, 20.)
Böhme, E. E. H., Die Geschichte d. Musik in synchron. Tabellen. (Monatsh. f. M.-G. XXIII, 2.)
Dienel, O., Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu S. Bach's Orgelmusik. (Allg. Musikz. XVIII, 11.)
Fuchs, Dr. Carl, Die Freiheit des musik. Vortrags. (Allg. Musikz. XVIII, 32.)
Goldschmidt, H., Die italien. Gesangsmethode des XVII. Jh. (Signale XLIX, Nr. 1.)
Gounod, Ch., Mozart's Don Juan. (Berl. Musikz. XLV, 1.)
Haller, Mich., Kompositionslehre für polyph. Kirchengesang. (Gregorius-Blatt. XVI, 11.)
Jadassohn, S., Lehrbuch der einf., dopp., dreif. u. vierf. Kontrapunktes. (Neue Berl. Musikz. XLIV, 45.)
Kling, H., Der vollkommene Musik-Dirigent. (Signale XLIX, 22.)
Kothe, B., Abriss der Musikgeschichte. (Neue Berl. Musikz. XLIV, 44.)
Krause, E., Abriss der Entwickelungsgeschichte der Oper. (Allg. Musikz. XVIII. 14, 15.)
Prüfer, Dr. Arthur, Untersuchungen über den außerkirchl. Kunstgesang in den evang. Schulen des 16. Jahrh. (Mus. Wochenbl. XXII, 42.) (Monatsh. f. M.-G. XXIII, 12.)
Riemann, Dr. Hugo, Lehrbuch des einf., dopp. und imitir. Kontrapunktes. (Allg. Musikz. XVIII, 28, vide Nr. 30.)
Torchi, *Luigi, Riccardo Wagner. (Gazz. Mus. XLVI, 10.)*
Wolff, L., Das musikal. Motiv, seine Entwickelung u. Duchführung. (Monatsh. f. M.-G. XXIII, 2.)
Wolfrum, Ph., Die Entstehung u. erste Entwicklung des deutschen evang. Kirchenliedes. (Allg. Musikz. XVIII, 27.) (Monatsh. f. M.-G. XXIII, 3).

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musik-Zeitung. Red. O. Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XVII. Nr. 44. Wegweiser durch die Motivenwelt der Musik zu Wagner's »Ring des Nibelungen«. Von A. Heintz. (Forts. Nr. 45, 49, 50, 51, 52; XVIII, Nr. 3, 4, 10—13). — Cornelius »Barbier v. Bagdad«. Von A. Stern. — Nr. 46. Paul Geisler's »Golgatha«. Von G. Wentzel. (Forts. Nr. 47, 48). — Nr. 51. Hector Berlioz' »Trojaner«. Von C. Schottler. XVIII. Nr. 1. Über den Vortrag der Orgelkompositionen Joh. Seb. Bach's. Von H. Reimann. (Forts. Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). — Ein Brief Franz Liszt's über das Oberammergauer Passionsspiel. — Der erste Entwurf der Melodie zum Pilgerchor in »Tannhäuser«. — Niels Wilhelm Gade. — Nr. 2. Karl Ditters v. Dittersdorf's Oper »Der Apotheker und Doktor«. Von O. Lessmann. — Nr. 3. Wilhelm Taubert. — Nr. 7. Zur Geschichte von R. Wagner's »Liebesmahl der Apostel«. Von O. Lessmann. — Nr. 8. »Hiarne«, Oper von J. Bronsart. Von O. Lessmann. — Nr. 14. Entwickelung und Vererbung in der Tonkunst. Von R. Wallaschek. (Forts. Nr. 15, 16, 17). — Nr. 16. Hans Sommer's »Loreley«. Von O. Lessmann. — Nr. 18. Über Elementarklavierunterricht. Von O. Lessmann. — Minna Wagner geb. Planer. Von A. Heintz. (Forts. Nr. 19, 20). — Nr. 20. »Gunlöd«, Oper von P. Cornelius. Von O. Lessmann. — Nr. 24. Zur Geschichte der musik. Deklamation. Von F. Volbach. (Forts. Nr. 25, 26). — Nr. 25. Die neue Sauer'sche Orgel in der Marienkirche zu Mühlhausen. Von

H. Reimann. — Nr. 26. Pietro Mascagni's »Cavalleria rusticana«. Von H. Reimann. — »Der Barbier von Bagdad« von P. Cornelius. Von O. Lessmann. — Nr. 27. Betrachtungen über den Choralsatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen, im Anschluß an der vorgeblich Bach'sche Lukas-Passion. Von B. Ziehn. (Forts. Nr. 28—39).— Nr. 28, 29. Die Leitmotive in der Ouvertüre und den beiden ersten Scenen des »Tannhäuser« von R. Wagner nach der Pariser Bearbeitung. Von A. Heintz. — C. M. v. Weber's komische Oper »Die drei Pintos«. Von Dr. H. Reimann. — Ein ungedruckter Brief Wagner's. — Nr. 30, 31. Richard Wagner's Opern. Eine Abhandlung aus d. J. 1850 von Th. Uhlich. Von A. Heintz. — Karl August Haupt. Von F. Volbach. — Nr. 32, 33. Die Bayreuther Tannhäuser-Aufführung. Von H. Reimann. — Felix Mendelssohn's Briefe an Goethe. Von A. Heintz. (Forts. Nr. 34, 35, 36). — Nr. 34, 35. Die neue Sauer'sche Orgel für das *Conservatoire national* in Rio de Janeiro. Von H. Reimann. — Nr. 36. Zum 100. Geburtstage Giac. Meyerbeer's. Von O. Lessmann. — Nr. 37. Die Zukunft Bayreuth's. Von O. Lessmann. (Schluß Nr. 38). — Nr. 39. »Lohengrin« in Paris. Von O. Lessmann. — Nr. 40. Zur Centenarfeier von Mozart's »Zauberflöte«. Von O. Lessmann. — Das Geheimnis Rich. Wagner's und seine Offenbarung zu Bayreuth. Von A. Heintz. (Schluß Nr. 41). — Nr. 42. Gwendoline, Oper von E. Chabrier. Von A. Sandberger. (Forts. Nr. 43—46). — Nr. 47. »Der Wasserträger« von Cherubini; Neu-Bearbeitung von E. Pasqué. — Nr. 48. Das psychol. Programm in der Sinfonie Fantastique von H. Berlioz. Von F. Stein. — Nr. 49. Franz Liszt's sinfonische Dichtungen. Von A. Hahn. (Forts. Nr. 50). — Nr. 50. Jean Gérardy. Von O. Lessmann. —

Der Chorgesang. Herausg. A. W. Gottschalg, Leipzig. VI. Nr. 8. Max Meyer-Olbersleben. Von E. Küffner. — Nr. 9. Carl Steinhauer. — Der Werth und die Bedeutung der akad. Gesangvereine für den Männergesang. Von A. Voigt. (Schluß Nr. 16). — Nr. 10. Graben-Hoffmann. — Die Pflege des Kirchengesanges mit besond. Berücksichtigung des rhythm. Chorals. (Forts. Nr. 11, 12). — Nr. 11. Drei Säulen der Jankóklaviatur. — Nr. 12. Nicolai v. Wilm. — Die Bestrebungen der Chromatiker. Von O. Tiersch. — Nr. 13. August Bungert. Von O. Schmid. (Schluß Nr. 14). — Über den Rolandsgesang. Von F. M. Böhme. (Schluß Nr. 14). — Nr. 15. Géza Graf Zichy. Von J. Schrattenholz. — Das Tonic-Sol-fa-System. Von E. Sachs. (Forts. Nr. 16, 17). — Nr. 17. Jacob Rosenhain. Von H. M. Schletterer. — Nr. 20. Heinich Barth. Von Th. Franz. — Das Mason'sche Schulgesangssystem u. Dr. Shohé Tanaka's Enharmonium. — Nr. 22. Bruno Hilpert. — Nr. 23. Carl Heinrich Döring. Von C. Bieber. — VII. Nr. 1. Friedrich Hegar. Von A. Niggli. (Forts. Nr. 2, 3). — Über die Viola alta oder Altgeige. Von H. Ritter. (Forts. Nr. 2). — Nr. 4. Ferdinand Langer. — Nr. 5. Fritz Volbach. — Nr. 6. Carl Attenhoffer. Von J. G. E. Stehle.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Red. Friedrich Schmidt in Münster. Regensburg. Pustet. XXV. Nr. 10. Literar. Nachlassenschaften von Fr. Witt. Von A. Walter. (Forts. Nr. 12). — Nr. 11. Die dem Cäcilienverein entgegenstehenden Hindernisse. Von J. N. Ahle. — Nr. 12. Über die Verwendung von Gummi beim Orgelbau. Von A. Feith.

Gazetta Musicale di Milano. *Ricordi, XLV. Nr. 42. Mlle. Cécile Chaminade. — Il Metronomo Choappani (vide. Nr. 45, 46). — Nr. 43. I vecchi teatri veneziani. Di P. G. Molmenti. — Félix Dræseke. — La Griselda dell' Albinoni. Di C. Ricci. — Nr. 45. Liszt e la sua Santa Elisabetta. Di E. Piranii — Nr. 46. Berlioz inamorato. Di G. Gabardi. — Nr. 47. La politica dell' arte. Di S. Zillioli. — Paolo Tosti. — Fra gli Organi in Germania. Di Soffredini. — Nr. 48. Un' opera nuova di G. Verdi. Di G. Ricordi. — Francesco Schubert. D'Ardensio. (Fine Nr. 49). — Prolusione al Corso di Storia e Pedagogia del Canto nel R. Conservatorio di Musica in Parma. Di M. C. Caputo. (Cont. Nr. 49, 50). — Nr. 50. Il vecchio Maestro. Di L. Fortis. — Emanuele Muzio. — Aneddotti e documenti Rossiniani.. Di C. Ricci. — I Trojani di Berlioz nel Teatro di Corte di Carlsruhe. Di E. M. Vacano. — Nr. 52. Edmund Kretschmer. Di Lillian. — Prospetto delle Opere nuove italiane rappres. nell' anno 1890. —*

XLVI. Nr. 1. Pietro Metastasio e Gaspare Angiolini. — Nr. 2. Cavalleria Rusticana del m. Pietro Mascagni.. Di Soffredini. — Scoperta di antichi cimeli musicali a stampa. Di C. Lozzi. — Nr. 3. Un doppio flauto egiziano. Di G. Ricordi. — Nr. 4. Conferenza sopra L'Arte Lirica Moderna tenuta dal signor von Manzel. (Cont. Nr. 5, 6). — Nr. 8. I precursori del Peri e del Caccini. Di G. Conrado. — Adolfo Hagen. — Nr. 9. Rousseau musicista. Di G. Gabardi. (Cont. Nr. 10). — Campanae Parisienes e Branle de village. Di O. Chilesotti. — Nr. 10. Niels W. Gade. Di A. Untersteiner. — Nr. 12. La Sinfonia nel suo svolgimento storico. D'Ardensis. (Cont. Nr. 13). — Nr. 14. Un italiano musicista cesareo nella metà del sec. XVII. Di C. Lozzi. — Nr. 16. La Conference dell' arv. L. A. Villanis alla »Famiglia Artistica«. Di Soffredini. (Cont. Nr. 18). — Nr. 18. Giulio Alary. — Nr. 20. Giorgio Bizet, critico. Di T. Mantovani. — Un' antica canzone popolare. Di R. Barbiera. — Nr. 21. Ricordi Belliniani. Di v. Mangeri Zangàra. — Nr. 22. Gaetano Pugnani e altri musici alla Corte di Torino nel sec. XVIII. Di Bertelotti. (Cont. Nr. 26, 27, 28, 30, 32, 33). — Nr. 24. Rossini — La Cenerentola e i giornalisti di tutti i tempi. Di Soffredini. — Nr. 28. Stefano Golinelli. Di E. Pirani. — Nr. 30. Franco Faccio. Di Soffredini. — Nr. 31. Mozart a Bologna. Di C. Ricci. (Cont. Nr. 32). — Nr. 32. Sulla Loreley di Catalani. Di Soffredini. — I Liutai bresciani. — Di C. Lozzi. (Cont. Nr. 33). — Nr. 34. Breve dissertazione storico-critica sul Flauto. D' J. Piazza. (Cont. Nr. 38, 37, 38). — Eugenio Krantz. — Il. Teatro a Milano nel sec XVII. Di A. P. Brozzi. (Cont. Nr. 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49). — Nr. 36. Gaspare da Salò e l'invenzione del violino. Di C. Lozzi. — Nr. 38. Nell' agone. Di A. Untersteiner. (Cont. Nr. 40). — Empirismo e scienza. Di Montanelli. — Nr. 41. La prima comparsa della parola Violino nei documenti del secolo XVI. Di F. Sacchi. — Il grandioso Organo del Liceo musicale di Rossini. (Cont. Nr. 42). — Nr. 42. Il contenuto della Musica. Di L. A. Villanis. (Cont. Nr. 45, 46). Nr. 43. Pippo Brentano. — Nr. 44. Il canto gregoriano e la polifonia classica. Di Tebaldini. — Il Teatro considerandolo per quello che è. Di Soffredini. (Cont. Nr. 45, 46). — Nr. 47. Corriere Musicale dell' Esposizione di Palermo. Di P. Florida. (Cont. Nr. 48, 49). — Nr. 48. Osservazioni interno al Flauto Böhm. Di T. Aschieri. —

Gregoriusblatt. Herausg. H. Böckeler in Aachen. Düsseldorf, Schwann. XV, Nr. 10. Die größte Orgel Deutschlands. — Nr. 11. Zur Geschichte des kath. deutschen Kirchenliedes. Von B. Widmann. — Zwei neue Domglocken zu Münster in W. — Nr. 12. Die alten Lobgesänge zu Ehren des hl. Gregorius d. Gr. am erst. Adventssonntag. — »Psälterlein«. Gesangbuch von J. Mohr. Von Sandhage. — XVI. Histor. Skizze der Entwickelung des liturg. Gesanges in der latein. Kirche. Von G. Morin. (Schluß Nr. 3). — Nr. 2. Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. Von G. M. Dreves. — Nr. 3. Zur Geschichte der Solmisation. Von B. Widmann. — Nr. 4. Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. — Nr. 5. Ein altes angelsächsisches Marienlied. Von G. M. Dreves. — Nr. 6. Reform des liturg. Gesanges durch den hl. Gregor, Papst. (Forts. Nr. 7, 8). — Nr. 9. Gebet u. Gesang in der sogen. stillen Messe. — Nr. 11. »Zwei neue Geistliche Aderlass-Gesänger«. Von W. Bäumker.

Le Guide Musical. *P. Schott & Cie, Paris. XXXVII. Nr. 2. Peintres Mélomanes (Ingres). Par E. Bailly. — Nr. 3. Pages inedites de la correspondance d'Hector Berlioz. Par J. van Santen-Kolff. (Cont. Nr. 4, 5, 6, 7). — La première française de Siegfried, à Bruxelles. Par M. Kufferath. — Nr. 7. R. Wagner et la France. Par M. Kufferath. — Nr. 8. Le Monde sonore (le Son, Harmonie des Sphères, Voix de la Nature). Par E. Bailly. (Cont. Nr. 9, 10, 11). — Nr. 12. La Messe en si mineur de Jean Seb. Bach, au Conservatoire. Par H. Imbert. — Nr. 12. La Symphonie fantastique, de H. Berlioz (Paraphrases). Par R. A. de St.-Laurent. (Cont. Nr. 13). — Nr. 13. Le Requiem Allemand de Joh. Brahms. Par H. Imbert. — Nr. 14. Affinités naturelles ou électives en fait d'idées musicales. Par L. Mesnard. (Cont. Nr. 15*

— 23). — Nr. 24, 25. La Grande Messe en si mineur de J. S. Bach. Par C. Benoit. (Cont. Nr. 26, 27). — Nr. 28, 29. Lully. Par H. Imbert. (Cont. Nr. 30, 31). — Nr. 32, 33. Parsifal de R. Wagner, version française de M. V. Wilder. Par M. Kufferath. — Nr. 37. Le Dualisme harmonique. Par E. Ergo. (Cont. Nr. 38—42). — Nr. 38. Première et deuxième représentation de Lohengrin. Par G. Paulin. — Nr. 41. Edvard Grieg et la musique scandinave. Par E. Closson. (Cont. Nr. 42, 43, 45, 46, 47, 48). — Nr. 45. L'Amico Fritz, de P. Mascagni. Par Mercatio. — Nr. 47. Jacob Meyer-Beer. Par M. Kufferath. (Cont. Nr. 48).

Hamburgische Musikzeitung. Red. A. E. Böhme. IV. Nr. 9. Zum 50jähr. Jubiläum des Caecilien-Vereins. — Nr. 10. Frau Lilli Lehmann-Kalisch. — Nr. 11. Pianoforte-Mechanik. (Forts. Nr. 12). — Nr. 16. Hector Berlioz' Trojaner. (Schluß Nr. 17). — Nr. 17. Niels W. Gade. — Nr. 19. Alice Barbi. — Nr. 20. Wilhelm Taubert. — Nr. 21. Louis Herold. Von F. A. Winterfeld. — Nr. 22. Die moderne Orgel und ihre Bedeutung als Koncert-Instrument. Von C. Armbrust. — Nr. 23. Karl Czerny's Beziehungen zu Beethoven. Von F. A. Winterfeld. — Nr. 38. Mozart's musik. Gedächtnis. Von F. A. Winterfeld. — Nr. 39. Die Säcularfeier der Berliner Singakademie. Von E. Krause. — V. Nr. 1. Jakob Meyerbeer. Von F. A. Winterfeld. (Schluß Nr. 2). — Nr. 9. Theodor Körner und die Musik. Von F. A. Winterfeld. — Nr. 10. Christian Daniel Schubart als Musiker. Von F. A. Winterfeld. (Schluß Nr. 11). — Nr. 12. Das deutsche Volkslied in seiner kulturhist. Entwickelung und kunstgesch. Bedeutung. Von C. Haass. (Forts. Nr. 13, 14).

Le Menestrel. *Paris, H. Heugel. LVI. Nr. 43. Notes d'un librettiste: Louis Lacombe. Par L. Gallet. (Cont. Nr. 44, 45, 46). — Un virtuose couronné. Par E. Neukomm et P. d'Estrée. (Cont. 44). — Nr. 46. César Franck. Par J. Tiersot. — Nr. 47. Notes d'un librettiste: Alexis de Castillon. Par L. Gallet. (Cont. Nr. 48). — La Sonate à Kreutzer. Par A. Pougin. (N. J. 48). — Nr. 49. Notes d'un libr: Victor Massé. Par L. Gallet. (Cont. Nr. 50, 51, 52. LVII. Nr. 1, 2). — Une famille d'artistes: Les Saint-Aubin. Par A. Pougin. (Cont. Nr. 51, 52. LVII. Nr. 1, 2, 3, 5—12). — LVII. Nr. 3. La mort de Léo Delibes. Par H. Heugelt. — Nr. 5. Notes d'un librettiste. Musique contemporaine. Par L. Gallert. (Cont. Nr. 6). — Nr. 7. La Messe en si mineur de J. S. Bach. Par J. Tiersot. (Cont. Nr. 8, 9, 10, 11). — Nr. 9. Un curieux autographe d'Auber. Par J. B. Weckerlin. — Nr. 12. Histoire de la seconde salle Favart. 2e partie. Par A. Soubies & Ch. Malherbe. (Cont. Nr. 13—31, Nr. 33—48). — Nr. 13. Napoléon dilettante. Par E. Neukomm et P. d'Estrée. (Cont. Nr. 14—22, Nr. 24—30). Nr. 20. La musique et le théâtre au Salon des Champs-Elysées. Par C. Le Senne. (Cont. Nr. 21, 22, 23, 24). — Nr. 24. Israël en Egypte, oratorio de Hændel. Par J. Tiersot. — Nr. 30. A Beyreuth Par J. Tiersot. — Nr. 31. Histoire anecdotique du Conservatoire. Par A. Martinet. (Cont. Nr. 33—46). — Nr. 32. Tannhäuser à Bayreuth. Par J. Tiersot. — Nr. 35. La viole d'amour. Par L. Pillaut. — Nr. 37. Les Théâtres de Paris il y a cent ans. Par A. Pougin. — Nr. 38. Première représentation de Lohengrin à l'opera. Par A. Pougin. — Nr. 47. Musique de table: Chez les anciens. Par E. Neukomm et P. d'Estrée. (Cont. Nr. 48, 49). — Nr 49. La musique et ses représentants. Par A. Rubinstein. —*

Monatshefte für Musikgeschichte. Robert Eitner, Templin (U.-M). XXII. Nr. 11. Musik. Wettstreite und Musikfeste im 16. Jahrh. Von H. M. Schletterer. (Schluß). — »Zu Baden unterm heißen Stein«. Von W. Tappert. — Nr. 12. Ein unbekanntes Zürcher Gesangbuch. Von T. Odinga. — Ein Liederbuch von Oeglin. Von R. Eitner. — Unbekannte Musik-Sammelwerke im british Museum. Von W. Barclay Squire. — XXIII. Nr. 1. Massimo Trojano als Flüchtling. Von R. Eitner. — Ein Lautenbuch von Mouton. Von A. Lindgren. — Ein unbekannter Druck v. Willaert. Von R. Eitner. — Nr. 2. Ein unbek. Sammelwerk von Scotto. Ein unbek. Sammelwerk von 1665. Von R. Eitner. — Nr. 3. Georg Muffat's musiktheoret. Abhandlung 1698. (Forts. Nr. 4). — Nr. 4. Die Druckwerke P. Marin Mersenne's über Musik. Von R. Eitner. — Nr. 5, 6. Fundamentum Authore Johanne Buchnero. Von W. Nagel. — Die

Musikhandschriften der Univers.-Bibliothek in Basel. — Nr. 7. Verzierungen, Veränderungen und Passagien im 16. und 17. Jahrh. Von H. Goldschmidt. — Nr. 8. Eine handschriftl. Sammlung von Gesängen aus dem 17. Jahrh. Von R. v. Liliencron. — Carl Maria v. Weber's Beziehungen zu Wiesbaden. Von K. Walter. — Unbekannte Sammelwerke. Von R. Eitner. — Nr. 9. John Douland's Necessarie Observations belonging to Lute-playing. Von W. Nagel. — Ein Couplet auf den Grafen d'Artois von vor hundert Jahren. Von Th. Distel. — Nr. 10. Todtenliste des Jahres 1890, die Musik betreffend. Von K. Lüstner. —

The Musical Times. *London. Novello, Ewer & Co. Nr. 575. The Great Composers — Wagner. By J. Bennett. (Cont. Nr. 576, 577, 578, 579, 581, 582, 583, 584). — Nr. 577. Mendelssohn's »St. Paul«. By F. G. Edwards. — Nr. 580. Additional Accompaniments to Handel. By W. H. Cummings. — Haydn's »Creation«. By F. G. Edwards. — Nr. 581. Jenny Lind. — Gounod on Mozart's. »Don Giovanni«. — Spohr's »Last Iudgment«. By F. G. Edwards. — Nr. 583. Mendelssohn's »Elijah«. By F. H. Edwards. (Cont. Nr. 584). — Music in the Alps.*

The Musical World. *London, James Biddlecombe. LXX. Nr. 43. Sir Charles Hallé. — Nr. 44. Is the International Copyright Act Retrospective? By B. L. Mosely. — Wagner to Fischer, Uhlig and Heine. (Cont. Nr. 46). — Señor Albeniz. — Nr. 45. The social Forces which have influenced Music. By J. F. Rowbotham. (Cont. Nr. 50, 52). — The History of Military Musical Instruments. Mr. F. Barrington Foote. — Nr. 47. The Late César Franck. — Old Egyptian Flutes. — Sir Herbert. S. Oakeley. — Lady Hallé. — Nr. 47. Higher Education in Music. By J. Klauser. (Cont. Nr. 52). — Nr. 48. Miss Giulia Ravogli. — Nr. 49. Mr. A. Forman's Tristan and Isolde. — L. E. Bach. — Nr. 50. Production of Berlioz' les Troyens.at Carlsruhe. (Cont. Nr. 51).*

Musica sacra. Regensburg, Pustet. XXIII. Nr. 10. Die schola cantorum in Venedig. — XXIV. Nr. 1. Die Passionschöre für den Mittwoch der Karwoche 1891. (Forts. Nr. 2, 3). — Nr. 4. Aphorismen über Kirchenmusik als religiöse Kunst. Von J. Kolberg. — Nr. 5. Über den Vortrag von Gesangswerken im Palestrinastil. (Forts. Nr. 7, 10, 11). — Nr. 8. Über den Tonus Evangelii.

Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, E. W. Fritzsch. XXI. Nr. 44. Die Freiheit des musik. Vortrags mit bes. Berücksicht. d. Klavierspiels. Von G. Stoewe. (Forts. Nr. 45, 46). — Nr. 47. Eine verschollene Komposition von Robert Schumann. Von A. Sandberger. — Nr. 48. Das Innere der Musik. Von H. Pudor. — August Bungert. Von L. Bödecker. (Schluß Nr. 49). — Nr. 49. Zur Frage des Rich. Wagner-Denkmals. Von H. Dinger. (Schluß Nr. 50). — Nr. 51. Von einigen Gesangsunarten. Von G. M. (Schluß Nr. 52). — XXII. Nr. 1. Die diaton. Scala und das Alter der Musik. Von R. Wallaschek. (Schluß Nr. 2). Pia von Sicherer. (Schluß Nr. 2). — Nr. 3. Musikal. Dynamik. Von W. Pastor. (Forts. Nr. 4). — Nr. 5. Die Schulreform und die musik. Erziehung. Von H. Pudor. — Nr. 7. Vorschläge zur Vereinfachung der Notenschrift. Von H. Jaeger. — Nr. 8. Titurel. Ein Blatt aus der Scheinphilosophie des »Parsifal«. Von M. Wirth. (Forts. Nr. 9, 10, 11, 12, 13). — Otto Hegner. — Nr. 14. Über musik. Anschauung. Von P. Wagner. (Forts. Nr. 15, 16). — Alfred Volkland. — Nr. 17. Ein Beitrag zur Theorie und Bezeichnungsweise des Mollakkordes. Von C. Beyer. (Schluß Nr. 18). — Nr. 18, 19. Julius von Beliczay. (Schluß Nr. 20, 21). — Nr. 20, 21. Vorschläge zur Vereinfachung unserer Notenschrift. Von H. J. Vincent. — Nr. 22. Unsere musikal. Orthographie. Von H. J. Vincent. — Nr. 23. Die Ouverture zu »Fidelio« (in *E*). Von M. Wirth. (Forts. Nr. 24, 25, 26). — Jean Louis Nicodé. — Nr. 27. Über den Verfasser des Chorals »O Welt, ich muß dich lassen«. Von G. Wentzel. (Forts. Nr. 28, 29, 30, 31). — Wilhelm Stade. Von Daehne. (Forts. Nr. 28, 29). — Nr. 32. Robert Schumann und die Neudeutschen. Von A. Seidl. (Forts. Nr. 33—39). — Johan Selmer. Von T. Lammers. (Forts. Nr. 34, 35, 36, 37). — Nr. 38. Sechs Faschingslieder aus dem Jahre 1793. Von P. Wagner. — Nr. 40. Die Neugestaltung der

Harmonielehre. Von H. Riemann.. (Forts. Nr. 41, 42). — Moritz Rosenthal. (Schluß Nr. 41). — Nr. 43. Der musik. Ton und das Hören. Von O. Geller. (Schluß Nr. 44.) — Nr. 49. Heinrich Sattler. Von E. Ebert-Buchheim.

Musik-Instrumenten-Zeitung. Red. C. Baetz. Berlin. I. Nr. 13. Zittarion. — Nr. 14. Die Harfen-Zither. — Nr. 15. Die deutsche Militär-Musik. — Nr. 26. Die Einführung der musik. Normalstimmung. — Mittheilungen über Orgelbau. — Nr. 45. Holz oder Metall für Blasinstrumente. — Das Problem der reinen Stimmung. — Nr. 52. Stelzner's neues Streich-Instrument »Violotta«. — II. Nr. 4. Die Orgel zu St. Marien in Zwickau i. S. — Nr. 8. Musikinstrumentenbau und musik. Idealismus. Von R. Amplewitz. — Musik-Instrumente. Ihr Bau und ihre Ausdruksfähigkeit. Der Tonumfang der Streichinstrumente; alter Lack. (Forts. Nr. 9). — Über Röhrenpneumatik für Kirchenorgeln. — Nr. 9.. Die Einführung der Normalstimmung in Amerika. — Grob's mechan. Klavier.

Neue Berliner Musikzeitung. Red. Dr. Rich. Stern. Berlin, Dr. Rich Stern. XLIV. Nr. 44. Jenny Meyer. — Robert Radecke. — Nr. 45. Adolph Bernhard Marx. (Schluß Nr. 46). — Nr. 47. Die Quintenschnecke. Von F. Hoyer. — Nr. 48. Zola auf der Opernbühne. Von J. van Santen-Kolff. (Forts. Nr. 49, 50). — Nr. 49. Aus dem italien. Musikleben der Gegenwart. Von W. Langhans. (Schluß Nr. 50). — Nr. 51. Joseph Joachim. — Reinhold L. Herman. — XLV. Nr. 1. Karl Klindworth. — Nr. 2. Ein Besuch bei Ch. Gounod. Von E. v. Hagen. — Nr. 3. Wilhelm Taubert. — Nr. 4. Friedr. Gernsheim. — Über Koncert-Agenturen. Von E. Breslaur. — Nr. 5. Florian Zajíc. — Nr. 6. Paul Geisler. Von F. Spiro. (Forts. Nr. 7, 8). — Nr. 7. Moritz Moszkowski. — Nr. 9. Felix Dreyschock. — Erinnerungen an Roger. Von H. v. Hülsen. (Schluß Nr. 10). — Nr. 11. Georg Vierling. — Nr. 13. Martin Blumner. — Nr. 14. Das Joachim-Quartett. — Über Salvatore Vegano's Originalscenarium zu L. v. Beethoven's Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus«. Von F. Rust. (Forts. Nr. 15, 16, 17). — Nr. 16. Lilli Lehmann. Von A. Kohut. — Nr. 17. Ein ungedruckter Brief Niels W. Gade's. Von A. Kohut. — Nr. 18. Moltke und die Musik. — Nr. 21. Johannes Brahms. — Reise-Erinnerungen. Von X. Scharwenka. — Nr. 25. Cavalleria rusticana. Pietro Mascagni. — Nr. 26. Cavalleria rust. Von W. Tappert. — »Der Barbier von Bagdad« von P. Cornelius. Von W. Tappert. — Nr. 27. Joseph Joachim in der Schilderung seiner Zeitgenossen. Von A. Kohut. — Nr. 29. Philipp und Xaver Scharwenka. — Mozart als Mensch. Von A. Kohut. — Nr. 33. Emil Götze. — Ein Hexenmarsch und drei Mühlräder. Von W. Tappert. — Bemerkungen über das Magnificat von Joh. Seb. Bach. Von B. Horwitz. (Forts. 35, 36). — Nr. 36. Des Hirten lustige Weise. Von W. Tappert. — Nr. 37. Arno Kleffel. (Forts. Nr. 38, 39). — Jacob Meyerbeer. Von W. Tappert. (Forts. Nr. 38). — Nr. 38. Ernst Pasqué. Von A. Kohut. (Schluß Nr. 39). — Nr. 40. Eugen Gura. — Nr. 41. Zwei Muster-Orgeln. Von K. Homann. — Nr. 42. Heinrich Ehrlich. — Nr. 44. Felix Weingartner. — Nr. 46. Über Programmmusik. Von B. Horwitz. (Forts. Nr. 47). — Hermine Spies. Von A. Kohut. — Nr. 48, 49. Mozart und seine vier Haupt-Opernwerke. Von C. F. Wittmann.

Neue Musikzeitung. Red. Dr. A. Svoboda. Stuttgart, Grüninger. XI. Nr. 21. Frau Stahmer-Andriessen — Nr. 22. Musikalisches aus dem german. Alterthume. Von H. Zimmer. Forts. Nr. 23). — Nr. 23. Sängerin Melba. — Nr. 24. Heinrich XXIV. Prinz Reuß. Von O. Neitzel. — XII. Nr. 1. Alice Barbi. Von M. Band. — Eduard Grieg. Von A. Kühn. (Forts. 2, 3, 4). — Robert v. Hornstein. Von H. Lingg. (Schluß Nr. 2). — Nr. 2. Frau Caron. Von Maris. — Nr. 3. Wilhelm Kienzl. Von A. Seydler. — Nr. 5. Katharina Klafsky. Von J. Sittard. — Der Barbier v. Bagdad. Von A. Sandberger. — Nr. 6. Karl Scheidemantel. Von H. Zimmer. — Nr. 7. Milka Ternina. — Richard Strauß. Von B. Vogel. — Nr. 8. Emil Sauer. Von E. Polko. — Gustav Schreck. Von B. Vogel. — Nr. 9. Annette Essipoff. — Nr. 10. Robert Goldbeck. — Beethoven's *E*moll-Sonate. Von A. Schüz. (Schluß Nr. 12). — Nr. 12. Karl Mayer. Von A. Palm. — Nr. 13. Henry Litolff. Von R. Procházka. — Klavierwerke v. Joh. Brahms. Von O. Linke. (Schluß Nr. 14).

— Die neueste Notenschreibmaschine. Von A. Schüz. — Nr. 14. Selbstbiographisches von Louise v. Ehrenstein. — Paul Klengel. — Nr. 15. Albert Becker. Von E. Baeker. — Nr. 15. Otto Klauwell. — Nr. 16. Pauline Mailhac. — Anschlag und Vortrag. Von R. Goldbeck. (Schluß Nr. 17). — Nr. 17. August Bungert. Von A. Niggli. — Nr. 18. Luise Schärnack. Von B. Vogel. — Nr. 19. Franceses d'Andrade. — Schubart und die Musik. Von R. Schäfer. — Nr. 20. Kathi Bettaque. — Zu Mozart's hundertjähr. Todestage. (Forts. Nr. 21. 22). Über das Einüben eines Tonstückes. Von O. Klauwell. (Forts, Nr. 21) — Nr. 21. Karl Banck. Von Dr. Poppe. — Nr. 22. Luise Heymann. Von K. Friedberg. — Nr. 23. Peter Joseph v. Lindpaintner. — Musikleben am Hofe König Karls. v. Württemberg. Von A. Palm.

Neue Wiener Musik-Zeitung. V. Kratochwill, Wien. II. Nr. 6. Zur Frage der Notenschlüssel. Von H. Rietsch. — Edmund Kretschmer als Kirchenkomponist. Von O. Schmid. — Nr. 7. Über die prakt. Durchführung der kirchenmusik. Reform. (Forts. Nr. 8, 9). — »Die Trojaner« von H. Berlioz. Von M. Kufferath. (Schuß Nr. 9). — Nr. 9. Anton Bruckner's *D*moll-Symphonie. Von R. Hirschfeld. (Forts. Nr. 10). — Nr. 11. Ein weiterer Beitrag zur Frage der Notenschlüssel. Von J. E. Habert. — Das deutsche Kirchenlied. — Nr. 12. Die Sage vom Don Juan. Von H. Becker.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. Paul Simon, Leipzig LVII. Nr. 45. Grillparzer, sein Verhältnis zur Musik und zu Beethoven. Von Apollonius. — Nr. 46. Die Kammermusik der letzten drei Jahrhunderte. Von R. Pohl. (Forts. Nr. 47, 48, 49, 50). — Nr. 47. Die Fürstin von Athen. Oper v. F. Lux. — Robert Radecke und Ludwig Deppe. Von E. Breslaur. — Nr. 50. »Hiarne« von Ingeborg v. Bronsart. Von P. Simon. — Nr. 51. Komponistinnen des vorigen Jahrhunderts. Von L. Adolpha Le Beau. (Schluß Nr. 52). — Nr. 52. »Die Trojaner« in Carlsruhe. Von R. Pohl.

Schweizerische Musikzeitung. Gebr. Hug, Zürich. XXXI. Nr. 1. Emilie Herzog. Von A. Niggli. (Forts. Nr. 2, 3). — Über die Tonempfindung. Von F. Rohrer. (Forts. Nr. 2, 4, 5). — Nr. 4. Musikal. Erinnerungen an eine Reise durch Italien. Von A. Niggli. (Forts. Nr. 5, 6, 7). — Nr. 5. Albertine Hegar-Volkart. — Nr. 10. Über Methode im Musikunterricht. Von C. H. Richter. — Nr. 11. Otto Hegner. Von H. Stumm. (Schluß Nr. 12). — Nr. 13. Beethoven's »Dorothea Cäcilia«. Von A. Niggli. (Schluß Nr. 14). — Musik und Philosophie. Von B. Widmann. — Nr. 15. Mozart und Gretry in Genf. Von H. Kling. (Schluß Nr. 16). — Nr. 18. Beethoven's Fidelio. Von S. Bagge. (Forts. Nr. 19, 20). — Nr. 21. Über die Anforderungen an den zeitgemäßen Musikunterricht. Von A. Eocarius. — Nr. 22. Mozart. Von W. Nagel. — Mozart's Don Juan-Ouverture. Von S. Bagge.

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, Bartholf Senff. XLVIII. Nr. 61. »Der portugies. Gasthof« von L. Cherubini, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 64. Stimmen berühmter Künstler über Hector Berlioz. — Nr. 67.. Naturgeschichtliches über die Musiker. (Forts. Nr. 69). — Nr. 70. »Die Magd als Herrin« von Pergolese, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 71. »Die Jagd« von J. A. Hiller, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 72. »Der lustige Schuster« v. Ferd. Paër, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 73. Beliebte Opern aus früherer Zeit, bearb. v. R. Kleinmichel. — XLIX. N. J. Nr. 3. Rückblick auf das Musikjahr 1890. (Forts. Nr. 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20). — Nr. 5. Niels W. Gade. — Nr. 25. »Othello« von G. Verdi. Von E. Bernsdorf. — Nr. 26. »Der Pfeifer von Dusenbach« von R. Kleinmichel. Von J. Sittard. — Nr. 27. »Cavalleria Rusticana« von P. Mascagni. Von L. Speidel. — Nr. 29. Kritiker-Portraits. — Nr. 33. »Die heimliche Ehe« von D. Cimarosa, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 35. »Der Schatzgräber« v. Méhul, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 40. Die Mozart-Feier in Salzburg. — Nr. 44. »Das unterbrochene Opferfest« v. Winter, bearb. v. R. Kleinmichel.— Henry Littolff. — Nr. 46. »Cavalleria rusticana« von P. Mascagni. Von E. Bernsdorf. — Nr. 47. Eine unvergeßliche Liedersängerin (Livia Frege). Von E. Polko. — Marie Taglioni. — Nr. 48. Giacomo Meyerbeer. — Nr. 49. »Der Deserteur« von Monsigny, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 50. Franz Schubert. Von

La Mara. — Nr. 52. Das neue Theater in Zürich. — Nr. 53. »Die Schweizerhütte« von A. Adam. — Nr. 57. Theaterdirektor Engelbert Karl. — Nr. 58. »Der Zweikampf« von F. Herold, bearb. v. Kleinmichel. — Nr. 59. »Wem die Krone«. Oper von A. Ritter. Von E. Bernsdorf. — Nr. 60. »L'Ami Fritz« von P. Mascagni. Von L. Hartmann. Nr. 62. »Rothkäppchen« von A. F. Boieldieu, bearb. v. Kleinmichel. — Nr. 65. »Tancred« von G. Rossini, bearb. v. Kleinmichel. — Nr. 67. »Die Puritaner« von V. Bellini, bearb. v. Kleinmichel. — Nr. 70. »Die Entführung aus dem Serail«. Von W. A. Mozart, bearb. von Kleinmichel.

Siona. Herausg. M. Herold. Gütersloh. XVI. Nr. 4. Friedrich Mergner. — Nr. 7. Über die liturg. Stellung des evang. Kirchenliedes. Von R. v. Liliencron. (Schluß Nr. 8). — Nr. 9. Der musik. Anhang zur Agende für die evang.-luth. Kirche in Bayern. Von F. Kern. (Schluß Nr. 10). — Nr. 10. Vom Psalmengesang. Von G. Herzog. — Nr. 11. Liturg. Feier eines Königstages. Von M. Herold. — Instruktion für den Organisten und Kantor. — Aus dem Antiphonar für Ansbach-Heilsbronn 1627. —

Urania. Herausg. A. W. Gottschalg in Weimar. Erfurt, Otto Conrad. XLVII. Nr. 11. Drei neue Orgelwerke von W. Rühlmann. — Verzeichnis der i. J. 1889 ersch. Musikalien f. Harmonium und Orgel. — XLVIII. Nr. 1. Die größte Orgel in Deutschland und ihre Erbauer. — Nr. 3. Beschreibung der neuen Auditoriumorgel in Chicago. — Nr. 4. Die größte Orgel im Königreich Bayern. — Die große Orgel im Koncerthaus »Hamburg«.

Zeitschrift für Instrummentenbau. Red. Paul de Wit. Leipzig. XI. Nr. 10. Ein seltener alter Druck mit Instrumentenbildern. Von O. Fleischer. — Die Saitenorgel. Von Gumbel. — Nr. 11. Bau der Jankó-Klaviatur mit Boyes-Konstruktion. Von F. Boyes. — Zur Würdigung des Harmoniums. Von M. Allihn. (Forts. Nr. 15, 16). — Nr. 12. Über die Besaitung der gebräuchlichsten Streichinstrumente. Von W. Hepworth. — Die große Orgel für die Stadthalle in Sidney. — Nr. 13. Karl Hals, der Begründer einer nord. Piano-Industrie. — Jakob Stainer. Von Dr. Leist. — Nr. 14. Musikinstrumenten-Preise vor zwei Jahrhunderten. — Nr. 15. Adolf Boettger's histor. Musikaufführungen und die dabei verwend. älteren und neueren Instrumente. Von W. Altenburg. — Nr. 16. Die Verzierung der Instrumente mittels Gravirungen. Von F. Böttcher. — Nr. 17. Etwas über alte Geigen und deren Fälschungen. (Forts. Nr. 18). — Nr. 18. Zur Röhrentraktur. Von A. Feith. — Nr. 21. Das Europäische und das Amerikan. Harmonium. Von G. Matthäus. — Nr. 22. Unmaßgebl. Winke über Klarinettenbau. Von W. Altenburg. (Forts. Nr. 23). — Nr. 23. Das Bemalen der Instrumente mittelst Emailfarben. Von F. Böttcher. — Die Orgel mit reiner Pneumatik in der St. Paulikirche zu Dresden. — Nr. 24. Kann Caysar Duiffoprugcar als erster Erbauer von Violinen gelten? — Nr. 27. Mehrtönige Orgelpfeifen. Von M. Allihn. — Ein Beitrag zur Einführung einer natürlich reinen Stimmung. Von A. Appun. — Nr. 28. Ein Künstler des 17. Jahrh. (Stainer). Von W. Hepworth. (Schluß Nr. 29). — Geschichtliches über die Pianofortebau-Kunst, Musik und deutsche Oper in Amerika etc. Von W. Steinway. (Forts. Nr. 29, 30, 31). — Nr. 31. Pianino-Füllungen v. Porzellan und Glas. Von F. Böttcher. — Nr. 32. Das Prolongement. Von M. Allihn. — Nr. 33. Das Verzieren der Klaviere mittelst des Tauschirens. Von F. Böttcher. — Die Geigenbauer der Schulen v. Florenz, Rom und Neapel. (Forts. Nr. 35, XII, Nr. 1). — Nr. 34. Das neue Streichinstrument Violotta. — Nr. 36. Die neue Repetitions-Mechanik f. Pianinos v. V. Berdux. — Der Prospekt der Orgel in der Kathedrale zu Chartres. Von M. Allihn. — XII. Nr. 2. Offizieller Bericht über die Musikinstrumenten-Industrie auf der Weltausstellung zu Paris 1889. Von J. Thibouville-Lamy. (Forts. 3, 5, 6, 7). — Nr. 3. Die große Orgel in der Marien-Kirche zu Lübeck. — Nr. 4. Die Umgestaltung des Metall-Blasinstrumentenbaues durch F. V. Cerveny. Von W. Altenburg. (Schluß Nr. 5). — Nr. 6. Zur Röhrentraktur. Von A. Feith. — Die Lutz'sche Klavierharfe. — Nr. 7. Die Herstellung v. Normalstimmgabeln f. amtl. Prüfung.

Aufruf.

An die Herren Tonkünstler, Musikforscher, Kunstfreunde, Sammler, Verleger und Instrumenten-Erzeuger!

Wien, als alte Stätte künstlerischer Kultur, wird im laufenden Jahre auf den Gebieten der Musik und des Theaters eine Ausstellung eröffnen, welche einen Überblick gewähren soll über die mannigfachen Zweige dieser Künste. Durch Aufführungen historischer und moderner Kunstwerke soll dem Relief der todten Ausstellungs-Gegenstände ein lebendiger Athem eingehaucht werden. Um dies in einer Weise zu erreichen, welche berechtigten Anforderungen halbwegs entspräche, ist die möglichst eifrige werkthätige Unterstützung und Mithilfe aller Interessenten geboten. Es sei somit der warme Appell an dieselben gerichtet, den Bestrebungen der Central-Kommission in Wien und der Komités, welche sich in einzelnen Reichen und Ländern zur Erlangung des schönen Zieles vereinigt haben, in freundlicher Weise entgegenzukommen. Insonderheit seien alle geehrten Vorstände von Kunst-Instituten, alle Sammler und Besitzer musikalischer und theatralischer Kunstgegenstände, welche nicht schon durch die obgenannten Komités officiell zur Beschickung eingeladen sind, auf diesem Wege dringendst ersucht, sich an der Ausstellung zu betheiligen. Alles, was auf Musik und Theater Bezug hat und im genetischen Zusammenhange mit diesen Künsten steht, ist geeignet zur Aufnahme, welche sich zweckgemäß nach dem inneren Werthe der Objekte richten muß.

Die näheren Bestimmungen sind aus den nachfolgenden allgemeinen Bestimmungen ersichtlich, zu welchen noch hinzugefügt wird, daß mit den einzelnen Ausstellern der historischen Abtheilungen besondere Abkommen hinsichtlich der Transportkosten, der Versicherung und der Art der Verwahrung der Ausstellungs-Gegenstände getroffen werden können.[1]

Außer den in der Klassifikation genannten Gruppen wird noch eine Abtheilung »Musik im Zusammenhange mit der bildenden Kunst« errichtet, in welcher interessante Abbildungen plastischer und malerischer Art aus verschiedenen Zeit-Epochen, welche auf Musik und deren Ausübung Bezug haben, im Original oder einer Nachbildung ausgestellt werden sollen. Ferner sei noch die Aufmerksamkeit aller Künstler auf die beabsichtigten historischen Koncerte gelenkt, zu deren Ausführung jene Herren hiemit eingeladen werden, welche auch ältere Instrumente spielen können. Anmeldungen nimmt die gefertigte Kommission in Wien, I. Eschenbachgasse 11, entgegen.

Die Kommission für die Internationale Musik- und Theater-Ausstellung.

Wien 1892.

Der Präsident:
Markgraf Pallavicini.
Die Vice-Präsidenten:
Baron Othon Bourgoing. *Nicolaus Dumba.* *Dr. Heinrich Jaques.*

---

[1] Die Gegenstände der Fach-Abtheilung werden auf Kosten der Ausstellungs-Kommission gehütet und besonders die historischen Instrumente nach Verlangen der Aussteller durch einen Sachverständigen in Stand gehalten.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag Weinberge, Celakovskygasse 15.



Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositors Johann Georg Reuter jun.

Von

L. Stollbrock.

Die Aufgabe der folgenden Abhandlung ist, das Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositors Reuter jun. nach vorhandenem urkundlichen Material darzustellen. Bis zum Jahre 1740 kommen für Reuter's Biographie vornehmlich die Gutachten des Hofkapellmeisters Fux über ihn in Betracht. Dieselben sind größtentheils in dem Leben des Fux von v. Koechel in der Beilage VI zu finden.

Nach dem Jahre 1740 bieten die Intimations- und Hofprotokollbücher des k. k. Staats- und Reichsarchivs reiches Material. Von den Werken Reuter's ist nichts gedruckt worden. Die ausgiebigste Sammlung derselben fand ich in der k. k. Hofbibliothek und in dem Archive der k. k. Hofkapelle. Die Litteratur über Reuter ist bisher eine kleine. Alle Musiklexika bringen seinen Namen, berichten aber über sein Leben und seine Werke viel Unrichtiges. In etwas ausführlicherer Weise behandelt Wurzbach in seinem Biographischen Lexikon des Kaiserthums Österreich und ebenso Pohl im ersten Bande seiner Biographie Haydn's Reuter's Leben. Die Schreibweise seines Namens ist Reutter, Reuter, Reiter, Reitter, von Reutern, und von Reittern. Wir wählen das Einfachste und schreiben Reuter.

Aus verschiedenen Gründen schien es mir erforderlich, dem Leben des jüngeren Reuter eine kurze Biographie seines Vaters voranzustellen.

I.

Der Komponist Georg Reuter sen. ward im Jahre 1656 geboren zu Wien. Die meisten Lexika geben das Jahr 1660 als Geburtsjahr Reuter's an. In den Ständen der Hofkapelle heißt es aber: G. Reuter starb am 29. August 1738 82 Jahre alt. Hieraus erhellt, daß er bereits 1656 zur Welt gekommen ist. Über die Verhältnisse in den ersten Decennien seines Lebens ist nichts bekannt. Erst als er bereits 41 Jahre zählte, trat er in die kaiserliche Hofkapelle ein als Theorbist. Selbstverständlich ist er auch vorher als Musiker thätig gewesen; das beweisen z. B. einige Ricercare und Capriccios für Streichinstrumente, welche er in den Jahren 1686—1700 komponirt hat. Am 3. August 1700 erhielt er das Amt eines Organisten an St. Stephan, dennoch behielt er sein Theorbistenamt neben diesem neuen Amte bis zum 1. August 1703 bei. Neben dem Organistenamte bekleidete er auch später die zweite Kapellmeisterstelle zu St. Stephan und vom Jahre 1715 an auch die des ersten Kapellmeisters. Diese Thatsachen können wir einem Gutachten des Hofkapellmeisters Fux aus dem Jahre 1715 entnehmen. Dasselbe lautet: »Joh. Petter Mair organist ist veranlasst worden, da Georg Reitter Kay. Organist die Essentialcapellmeisterstell (d. i. die erste) neben dem vorhin schon gehabten Gnadenbild (d. i. die zweite Kapellmeisterstelle) angenommen, um dessen Hofdienst einzukommen in mainung, daß er Reitter den Hofdienst nit mehr wurde versehen können, gestalten er sich auch zu diesem Ziel und Endt in der Kays. Capellen und sonsten auch hat hören lassen, weillen er aber nachgehends erfahren, daß er Reitter dessen ungehindert den Kays. Hofdienst zu behalten die Genad: also kommbt er Mair allerunterthänigst ein umsonst dienen zu können«. (Ein in Wien oft erprobtes Mittel, bei eintretenden Vakanzen sichere Berücksichtigung zu finden.) Als Organist war Reuter sen. wie gesagt an St. Stephan beschäftigt, außerdem hatte er abwechselnd mit 8 anderen Organisten (die Namen derselben s. bei Koechel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien, S. 66) Dienst als Accompagnateur in der Hofkapelle zu thun. Auf diese Thätigkeit beruft sich später (1739) einmal seine Wittwe. Aus dem angeführten Gutachten ersehen wir, daß Reuter die Organistenstelle neben dem Kapellmeisterdienst behielt. In den letzten Jahren seines Lebens unterstützte ihn sein Sohn im Orgelspielen, wie wir später aus einigen Gutachten sehen werden. Am Dom zu St. Stephan gab es zwei Kapellmeister, den Essentialkapellmeister oder ersten, und den Kapellmeister zum Gnadenbild oder zweiten Kapellmeister.

Ersterer hatte die allgemeinen Kirchen- und Festgottesdienste zu leiten; Letzterer hatte den Aufführungen, welche im Dome an dem ungarischen Gnadenbilde stattfanden, vorzustehen. Der Vorgänger Reuter's im ersten Kapellmeisteramt war Fux. Derselbe diente als solcher bis zum 1. Januar 1715. Nach dem mitgetheilten urkundlichen Gutachten ist Reuter also auch Kapellmeister zum Gnadenbild gewesen. Wann er dies Amt angetreten, ergiebt sich nicht mit Bestimmtheit aus den Ständen der Hofkapelle. Fux wurde am 1. Oktober 1705 Kapellmeister zum Gnadenbild und im September 1712 Essentialkapellmeister. Da nimmt denn v. Koechel (S. 72, wo er Reuter als Nachfolger Fuxens nennt) an, daß Reuter 1712 Kapellmeister zum Gnadenbilde geworden sei. Diese Annahme ist aber nicht richtig; denn aus den Kirchenmeisteramtsrechnungen zu St. Stephan ist ersichtlich, daß 1713 Fux noch Gebühren als zweiter Kapellmeister erhielt (»1713 Bezahlte dem Herrn Capellmeister Fux umb Willen der anno 1713 an den sechs Frauentagen gehaltenen Litaneyen beim alten Gnadenbild in der Kirche die Gebühr mit 36 flor.«). Also kann Reuter 1712 noch nicht zweiter Kapellmeister gewesen sein. Er wird dies wohl auch erst kurz vor 1715 geworden sein, sonst hätte vielleicht in dem mitgetheilten Gutachten irgend eine Zeitangabe gestanden. Vor dem 24. Oktober 1714 muß er aber schon in dies Amt eingerückt sein; denn am 24. Oktober 1714 bekam sowohl Fux wie Reuter vom Bürgermeisteramt zu Wien die Anweisung: »daß einige nachlässige Instrumentalisten sowohl denen gewöhnlichen ordinary und extraordinary Kürchendiensten und bey den Marianischen Gnadenbild von Petsch zu größerem Fleiß ermahnt werden sollen«. Jedenfalls muß aber Reuter in der kurzen Zeit seines Dienstes als zweiter Kapellmeister gezeigt haben, daß er sich recht gut zum Dirigenten eigne, so daß ihm schon so bald (Januar 1715) die erste Kapellmeisterstelle dazu verliehen wurde. Über die Besoldung Reuter's enthält die Kirchenmeisteramtsrechnung Folgendes: 1715 »dem Herrn Georg Reuter Capellmeister Besoldung und Kleydgeld 324 flor. demselben die jährliche Verpflegsgebühr für 6 Knaben 1200 flor. demselben Instruktionsgeld 75 flor.«. — Georg Reuter sen. war verheirathet. Wann er die Ehe geschlossen, ist nicht festzustellen, ebenso nicht die Herkunft seiner Frau. Letztere nannte sich Margaretha Reitterin. Aus dieser Ehe stammt Joh. Georg Reuter jun., geboren 1707 zu Wien, der musikalische Erbe seines Vaters. Reuter sen. hatte noch mehrere Söhne und auch zwei Töchter, von deren Existenz wir aus folgendem Gutachten des Fux erfahren: 30. Januar 1739. »Margaretha Reitterin, des in das 48te Jahr gewest — und den 29 August jüngst abgerückten 1738 Jahrs abgeleibten Kay. Hof-

und Cammerorganisten Georg Reitters mit zwey ohnversorgten Töchtern hinterlassene arme Wittib kommt allerdemütigst Supplicando ein, um die gewöhnliche Gnadenpension. Zumalen er nun Reitter alzeit virtuose Dienste geleistet, und sonderbahr mit accompagnirung bey denen Operen sich signalisiret hat: so ist mein gehorsam ohnmaßgebliche Meinung, Ihro Kay. May. geruheten ermelter Wittib in ansehung deren von ihrem Mann lanjährig prästirten Diensten sowohl, als ihrer großen Dürftigkeit eine Gnadenpension pr. a. 300 flor. allergnedigst zu verleyhen.«[1] Im Jahre 1740 wurden der »Wittib Margaretha Reitterin« 40 Gulden zu dieser Gnadenpension zugelegt, wegen ihrer Dürftigkeit; wie aus einem Intimatum vom 15. August dieses Jahres hervorgeht. Die in einigen Lexicis befindliche Angabe, der jüngere Reuter sei ein Schüler des Joh. Fux gewesen, ist unrichtig; es ist vielmehr leicht zu ersehen, daß Reuter sen. der musikalische Erzieher seines Sohnes gewesen ist, ja daß er sogar gezwungen wurde, dies zu sein. Um für alte, schwache Kräfte in der Hofkapelle stets guten Ersatz zu haben, war schon unter Kaiser Leopold I. das Institut der Hofscholaren gegründet worden. Zu diesen Scholaren wurden junge begabte Musiker genommen; dieselben bekamen aus der kaiserlichen Schatulle ein Stipendium von 360 flor. pro anno, sowie unentgeltlichen musikalischen Unterricht. Da diese Einrichtung aber mit der Zeit dem Hofe doch eine zu kostspielige wurde, so wurde im Jahre 1711 die Hofkapelle und das Scholareninstitut »reformirt« durch Entlassung unnöthiger und überzähliger Mitglieder. Ferner wurde auch bestimmt, daß in der Folgezeit überhaupt keine Scholaren mehr aufgenommen werden sollten.

---

[1] Wurzbach, im Biographischen Lexikon Österreichs (Bd. 25, S. 367), giebt über Reuter's Kinder folgende Notizen. Die Namen zweier anderer Söhne waren: Anton und Karl. Anton war Hauptmann im dritten Dragonerregimente und fiel im Türkenkriege. — Karl war auch Musiker, geb. 1699, wirkte seit 1720 als zweiter Organist an St. Stephan und starb bereits im Jahre 1736. Wurzbach verwechselt Karl oft mit Johann Georg. Er läßt denselben erst 1770 sterben. Außerdem schreibt er demselben alle Opern und Oratorien Johann Georgs fälschlich zu. — Johann Georg hieß mit Vornamen Johannes Adamus Josephus Carolus Georgius. Pohl nennt ihn deßhalb Georg Karl Reuter, und führt leicht damit auch zu einer Verwechslung mit Karl. Der jüngere Reuter nennt sich mit vollem Namen stets Johann Georg. Die eine von den Reuter'schen Töchtern hieß auch Therese, wie Wurzbach berichtet. Wenn nun im Personen- und Darstellerverzeichniß auf dem Titelblatte der Oper »*Daphne*« von Reuter jun. steht »*Dafne — Theresia figliuola del Sign. Reuter*«, so ist anzunehmen, daß diese Tochter des älteren Reuter sich auch auf der Bühne versucht hat. Wurzbach verwechselt diese Therese mit Theresia Holzhauser, der Gattin des Reuter jun. Mit dem Ausdrucke »figliuola« kann auf keinen Fall die Holzhauser gemeint sein.

Trotz dieser Verordnung verstand es Fux dennoch in dieser Zeit der Einschränkung und Auflösung des Scholareninstitutes, seine Günstlinge und Söhne von ihm befreundeten Familien als Hofscholaren anzubringen. So wurde z. B. durch Fuxens Protektion Gottlieb Muffat im Jahre 1711 als Scholar aufgenommen, ferner auch der bekannte Wagenseil u. a. Ja auch später noch, als das Institut der Scholaren schon lange Jahre aufgehoben sein sollte, wurde auf Fuxens Ansuchen 1734 Joseph Muffat, Sohn des Obigen, wieder noch als Scholar aufgenommen. Umsomehr muß man die Gesinnung des Fux, welche er der Familie Reuter gegenüber zur Schau trug, unbegreiflich finden, wenn er durch folgendes Gutachten dem Kaiser mit Erfolg rieth, die Bitte des Reuter sen., seinen Sohn als Scholaren aufzunehmen, nicht zu erfüllen. Er schreibt nämlich: »Georg Reuter in die 27 Jahr kayserl. Organist kombt allerunterthngst. supplic. ein, daß sein Sohn Georg für einen Scolaren in der Orgel möchte allergnedigst aufgenommen werden. Wenn nun Ihro Kays. May. mit nichten gesindt seind würkliche Scolaren fernerhin aufzunemen alß kan ich für diesen Supplicanten umb so vüll weniger einrathen, weillen die Zahl deren Organisten ohne deme über die Maaßen angewachsen«. — Die obige Bitte des Reuter sen. ist das Letzte, was von seinem Wirken in Fuxens Gutachten zu finden ist. Wenn von jetzt ab der jüngere Reuter Eingaben bei Hofe zu machen hatte, so that er es selber. Als Vater Reuter am 29. August 1738 sein Haupt zum letzten Schlummer niederlegte, da hinterließ er allerdings seine Wittwe und zwei Töchter unversorgt, aber von seinem Sohne Johann Georg nahm er das Bewußtsein mit (wie wir aus den späteren Ausführungen sehen werden), daß seine musikalische Laufbahn keine verfehlte werden würde.

II.

Die nun folgenden Betrachtungen haben wir dem jüngeren Reuter allein zuzuwenden. Sein Geburtsjahr 1707, sowie den ersten Versuch, durch seinen Vater 1724 in die Hofkapelle zu kommen, haben wir schon vorweggenommen. Vom Jahre 1724 an mußte er nun zunächst einige Zeit verstreichen lassen, bis er sich wieder an Fux wegen Aufnahme melden durfte. Er that dies am 1. März 1726, also nach Verlauf von fast zwei vollen Jahren. Inzwischen hatte er wacker weiter gearbeitet im Orgelspiel und in der Komposition. Er wollte nun mehr Gelegenheit haben, an die Orgel heranzukommen, ferner beabsichtigte er auch damals noch, als Hofscholar aufgenommen

zu werden (d. h. er wollte damals noch Schüler Fuxens in der Theorie werden), was aus dem nachfolgenden Gutachten des Fux hervorgeht. »Georg Reuter kombt allerunterthngst. ein umb abwechslungsweiß mit anderen Kay. Organisten zu dienen; auch für einen würklichen Hofscolaren aufgenommen zu werden. Wenn nun 1) Ihro Kay. May. dem nach und nach angewachsenen Überfluß deren Organisten auf die gewandliche Zahl reduciret haben wollen 2) auch keine Scolaren mehr zu halten allergnedigst resoluiret haben. Kan ich dieses Supplicanten Ansuchen nit einrathen«. Es gab damals allerdings in der Hofkapelle 7 Organisten. Eine Zahl, die nach Fuxens eigner Angabe zu stark war. Obgleich er nun im März 1726 Reuter zum zweiten Male abgewiesen hatte, so wurde dennoch am 17. Juli eben dieses Jahres ein achter Organist angestellt mit Namen Franz Rusowsky. Es wäre also immerhin möglich gewesen, den Reuter vor Rusowsky anzustellen, wenn bei Fux nur nicht der gute Wille gefehlt hätte. Wenn nun v. Koechel[1] sagt: »Fux habe ganz besonders junge Talente mit Nachdruck unterstützt«, und unter den von Fux Protegirten auch unseren Reuter nennt, so ist ja aus den beiden Gutachten ersichtlich, daß Koechel's Angabe nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Ja, wir werden vielmehr sehen, daß erst Fux gute Miene zur Anstellung Reuter's machte, als er gar nicht mehr anders konnte; denn wahrscheinlich würde der Hof schliesslich den Reuter doch angestellt haben, auch ohne Fuxens Zustimmung. Reuter hatte die letzten Jahre, in denen es ihm nicht vergönnt war, Mitglied der Hofkapelle zu sein, recht tüchtig dazu benutzt, in der Komposition sich zu versuchen; daneben that er aber auch oft Dienst als Organist Supernumerarius, um mit der Hofkapelle in Konnex zu bleiben. — Es ist möglich, daß der Vicekapellmeister Caldara das Kompositionstalent des jungen Künstlers entdeckt und denselben um so mehr zur Komposition angeregt hatte, als Reuter, der nicht Fuxens Schüler hatte werden können, eine andere Stilbildung genossen hatte, die ihn von Fux durchaus trennte, und die sich im Wesentlichen der Kompositionsweise Caldara's anschloß. Im Jahre 1727 trat nämlich der 20jährige Künstler mit seinen ersten größeren Werken an die Öffentlichkeit, oder besser noch gesagt, vor den Kaiser und seinen Hof, und hatte ehrenden Erfolg. So kam am 13. März sein Oratorium *Abel*, Text von Jos. Salio (Padovano), zur Aufführung, und am 22. November zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina die Oper (*festa teatrale*) *Archidamia*. Das Textbuch dieser Oper

[1] v. Koechel, Fux, S. 218, 219.

hatte Claudio Pasquini, welcher auch in der Folgezeit zunächst der auserwählte Librettist Reuter's wurde, verfaßt. Von der Oper erschien ein Textbuch bei van Ghelen, Wien (Wien. Musik-Vereinsarchiv). Der Hof hatte beide Werke bei Reuter bestellt. Das Glück, so früh zur Komposition vom Hofe herangezogen zu werden, hatte Reuter den gerade in Wien obwaltenden Verhältnissen zu verdanken; denn die Jahre 1727 und 28, in denen Reuter zuerst als Komponist hervortrat, waren insofern für ihn günstig, als es damals wenig Hofkompositoren in Wien gab. So beklagt Fux selbst im Februar 1728 diese Thatsache, wenn er sagt:[1] »Dermalen ist ein Abgang an Compositoren, indem fast alle Arbeit auf den Vicecapellmeister Caldara allein fällt«.

Durch den Erfolg, welchen Reuter mit seinen Werken gehabt hatte, glaubte er berechtigt zu sein, wieder einmal um Anstellung zu bitten, und da ihm die Orgel ans Herz gewachsen war, da er seinen alternden Vater seit längeren Jahren mit großer Liebe vertreten, ja sogar das ganze Jahr 1727 hindurch den ganzen Dienst desselben gethan hatte, so bat er wieder um eine Organistenstelle. Wiederum wurde dieselbe ihm verweigert. Fuxens Gutachten vom 24. Februar lautet: »Georg Reitter des Kay. jubilirten Hoforganisten Georg Reitters Sohn, nachdeme er schon ein jahr seines Vatters Dienst in der Kay. Hofcapellen verrichtet, kombt alleruntertháänigst ein um die würklichkeit. Wenn ich mich nun erinnere, daß vor diesen[2] nit mehr als 2: aufs höchst 3 Hoforganisten waren: nach und nach aber die Zahl deren bis auf 7 angewachsen ist: deren 5 noch würklich dienen; daß also dieser Supplicant, wenn er aufgenommen würde, der achte[3]

---

[1] v. Koechel, Fux. Beilage VI. 151. Gutachten, in welchem Fux für die Anstellung des Bernardo d'Aprile als Hofkompositor eintritt.

[2] Der Ausdruck »vor diesen« ist gleich »vor gut hundert Jahren«. Von 1543—64 gab es nur je einen Organisten, 1565—76 bereits 4, 1577—1600 allerdings nur 3, 1601—1618 zunächst 4, 1612 wurden jedoch durch Kaiser Matthias noch mehrere angestellt; 1619—36 gab es nur 3, 1637—1656 5, 1657—1679 4, 1680—1711 6 Organisten.

[3] Hier irrt Fux entschieden in der Zahl, oder der Status der k. k. Hofkapelle müßte unrichtige Angaben enthalten; denn nach diesem gab es bereits im Jahre 1728 8 Organisten. Nämlich:

1) Leopold Rammer 1712—28. Oktober 1730 †.
2) Georg Reutter sen. 1712—29. August 1738 †.
3) J. G. Reinhardt 1712—30. Juni 1740 pensionirt.
4) J. F. Neubauer 1713—1. Oktober 1732.
5) Gottlieb Muffat 1717—1763 pensionirt.
6) A. K. Richter 1718—1763.
7) J. B. Payer 1721—1733.
8) F. Rusowsky 1726—1730 pensionirt.

wäre; daneben Ihro Kay. May. auch mir allergnedigst zu uerstehen gegeben haben, Selbe möchten den überfluß deren Organisten nach eins und des anderen ableiben abgethan, und auf dem alten Fus gesezet oder aufs meiste 4 stabiliter haben. Alß kann ich dieses Supplicanten anbringen mit nichten einrathen. Wohl aber, weillen er Reitter nit allein die Orgel fein spillet, sondern auch in der Composition gutte Hoffnung von sich gibet, der mainung wäre, daß Ihme von einer extra cassa so vil möchte allergnedigst ausgeworfen werden, daß er indeßen leben, sein studium fortsetzen, und auswarten könne bis eine apertur auf obbesagte weiß an Ihme komme, welches Ihme nit schwär fallen solle, weillen er ohnedem ein Jüngling von 19—21 Jahren ist«. — Reuter war damals volle 21 Jahre alt. Fux wollte eben nicht. Der letzte gnädige Vorschlag heißt so viel als, man möge den Reuter als Scholaren annehmen. Doch dazu, noch Scholar zu sein, verstand sich Reuter wohl jetzt nicht mehr, er stand eben in seinem Schaffen bereits auf eigenen Füßen. Er hat diese Unterstützung auch nicht bekommen; denn unter Fuxens Gutachten steht kein Vermerk über Ausführung dieses Vorschlages; außerdem wird Reuter auch nicht in den Listen der Hofkapelle aufgeführt, was sicher geschehen wäre, wenn er die Unterstützung eines Scholaren bekommen hätte. — In demselben Jahre 1728, in welchem er diese Eingabe machte, trat er auch wieder als Komponist hervor. Zwei Tage nachdem Fux Reuter's Bitte um feste Anstellung wieder abgeschlagen hatte (24. Februar), wurde Reuter's Oratorium »Elias« aufgeführt (26. Februar). Am 17. August desselben Jahres wurde zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth in Graz während der Huldigungsreise der Majestäten eine Oper aufgeführt betitelt »*La Forza d'ell amicizia in Oreste e Pilade*«, von welcher Reuter jun. den ersten Akt komponirt hatte; der zweite und dritte nebst den Intermezzi waren von Caldara, die Balletmusik von N. Matteis (Violinist in der Hofkapelle von 1700—1738 †). Das Textbuch war von Pasquini. Sodann wurde am 15. Oktober zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia ein »*Dialogo tra Minerva ed Apollo*« von Reuter aufgeführt; auch dies Textbuch hatte Pasquini verfaßt.

Im Jahre 1729 bekam Reuter einen Auftrag zum 1. Oktober (dem Geburtstage Kaiser Karls VI.). An diesem Tage wurde eine *festa di camera* von Reuter aufgeführt »*La Magnanimità di Alessandro*« betitelt (Text von Pasquini). In demselben Jahre erfuhr das Oratorium »*Bersabea ovvero il Pentimento di David*« (Text von J. B. Catena) seine Erstaufführung am 12. März. Das nächste Jahr (1730) brachte nur eine *festa teatrale* »*Plotina*« von Reuter (Text von Pasquini), dieselbe wurde am Namenstage der Kaiserin Elisabeth am

19. November aufgeführt. Das Textbuch erschien bei van Ghelen 1730. — Jetzt stand Reuter im 23. Jahre seines Lebens, außerordentlich fruchtbar war er trotz seiner Jugend gewesen, und gefallen mußte er als dramatischer Komponist haben; das beweisen ohne Weiteres die ihm gegebenen Aufträge zu Festtagen der kaiserlichen Familie. Dennoch aber war er bisher weiter nichts als privatisirender Komponist und Orgelspieler, der dort, wo es nöthig ist, seinen Vater vertrat. Ob er für seine Werke vom Hofe Honorar bekam, ist nicht bekannt. Aber wenn dies auch vielleicht der Fall gewesen sein mag, so konnten diese Honorare doch nicht für den Lebensunterhalt ausreichen. Desshalb sehnte er sich immer mehr nach einer Anstellung. Weil ihm die Liebe zum Orgelspiel angeerbt war, so war auch wohl jetzt am Ende des Jahres 1730 sein erster Wunsch: »macht mich doch endlich zum Organisten«.

Da er aber wohl einsah, daß Fux sich in diesem Punkte schwerlich würde erweichen lassen, so nahm sich Reuter jetzt die Freiheit, um Anstellung als Hofkompositor zu bitten. Neben dieser Stellung hätte er sehr gut noch ein Organistenamt verwalten können, hatte er doch längere Zeit bereits den Dienst seines Vaters voll und ganz versehen, und dabei dennoch rührig komponirt. Fux schrieb auf die oben erwähnte Bitte Reuter's dem Kaiser folgendes liebenswürdige Gutachten: »Georg Reutter der jüngere, welcher ungefähr von 5 Jahren her als Organiste Supernumerarius dienet (aber nicht als officieller Supernumerarius; denn sonst würde sein Name in den Ständen der Hofkapelle in diesem Jahre genannt sein), aber wegen 7 würklichen noch in leben stehenden Hoforganisten qua talis in die würklichkeit zu kommen keine Hoffnung haben kan. kombt allerunterthänigst ein, als würklicher Compositor allergnädigst aufgenommen zu werden. Wan Ihme Reutter unter der Zeit verschiedene Oratoria und andere Festinen zu componiren seind aufgegeben worden, auch dermallen würklich an der Faccchen Opera (?) arbeitet, mithin schon in seiner Jugend zeiget, was künftighin vermög des besonderen tallents in dieser profession aus ihn werden kann. Alß ist meine meinung er Reutter möchte mit der allerunterthänigst angesuchten Compositorstelle mit 40 Thaller monätlicher Besoldung allergnädigst consolieret werden«. Auf Grund dieses Gutachtens sah sich der Kaiser veranlaßt, den Reutter, wie er gebeten, zum Hofcompositor zu ernennen mit 400 flor. Gehalt. Dies Resultat steht unter Fuxens Gutachten vermerkt. Dasselbe ist aber nicht ganz richtig; denn nach den Ständen der Hofkapelle sowohl, wie nach einem späteren Gutachten von Fux über Reuter (vom Jahre 1733), ist Reuter gleich mit 600 fl. als Kompositor angestellt worden. Die Anstellung und das

öftere Hervortreten Reuter's als Opernkomponist ist vielleicht größtentheils dem Vicekapellmeister Caldara zu verdanken, der den größten Theil der Aufführungen leitete, weil Fux lange Jahre vor seinem Tode an einer sehr schmerzhaften Fußgicht litt. Es ist ja desshalb nicht zu verwundern, wenn Caldara die Werke seines jungen Gesinnungsgenossen gerne zur Aufführung annahm. Fux konnte sich übrigens gegen die Anstellung Reuter's im Jahre 1731 nicht mehr sträuben. Er wußte sehr wohl, daß Caldara's Opern mehr nach dem Geschmack des Hofes waren als die seinigen. Obgleich er desshalb seinen Kollegen als Rivalen ansehen mußte, so behandelte er ihn doch außerordentlich nobel und sprach stets mit Lobeserhebungen über Caldara und seine Werke in seinen Gutachten. Man kann diesen Charakterzug gewiss als Hoheit der Gesinnung ansehen; und wenn Caldara als Künstler sein Rivale war, so ist es ja möglich, daß Fux dennoch die größte Hochachtung in persönlicher Beziehung vor dem Vicekapellmeister hatte. Diese Hochachtung mag sich denn auch unwillkürlich auf Caldara's Werke übertragen haben, die allerdings nach Form und Inhalt grundverschieden von den seinigen waren. Wenn man will, kann man aber auch in diesem Verhalten des Fux in gewissem Sinne etwas Berechnung und Vorsicht finden; denn im Grunde mußte er ein strenger Feind von Caldara's Werken sein. Und wenn er 1738 seinen Schüler Wagenseil[1] zum Hofkompositor vorschlägt und dabei bemerkt, »er schlage denselben deshalb vor, weil derselbe vor anderen in den Grundregeln des Contrapunktes zu schreiben sich befleißige, um so mehr als bei dermaliger licentiöser Schreibart die regelmäßige Composition durch ihn könne erhalten werden«, so meint Fux natürlich den Caldara und Georg Reuter mit dem Ausdrucke »licentiöse Schreibart«. Und wenn Fux dabei doch Caldara stets recht generös behandelte, so mußte er dies natürlich auch schließlich Reuter gegenüber thun, als dieser in Caldara'scher Manier Opern bereits komponirt hatte, die durchaus nach dem Geschmacke des Hofes ausgefallen waren.

Im Jahre 1730 hatte Reuter nur ein kleineres dramatisches Werk komponirt, wie wir oben gesehen haben; vielleicht war seine Schaffenslust wegen der immer noch nicht erfolgten Anstellung damals etwas gelähmt. Als er nun wirklicher Hofkompositeur zu Anfang des folgenden Jahres geworden war, da entwickelte er eine wahrhaft staunenerregende Fruchtbarkeit. Nicht weniger als sechs größere und kleinere Werke kamen 1731 von ihm zur Aufführung.

[1] S. v. Koechel, Beilage VI, 245.

Das bedeutendste derselben ist das Oratorium »*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuco*« (Text von Pasquini), dasselbe wurde am 17. Juli aufgeführt. Sodann ist zu nennen das *Scherzo drammatico* »*La pazienza di Socrate con due mogli*« (Text von Minato) in 3 Akten. Von diesen hatte Caldara den Anfang des ersten und dritten komponirt, der ganze zweite Akt und die größeren Hälften des ersten und dritten waren von Reuter komponirt. Dies Stück wurde am 17. Januar in der Karnevalszeit gegeben und, da es guten Erfolg hatte, am 23. Januar und am 4. Februar wiederholt. Das Textbuch desselben erschien bei van Ghelen. — Nun folgten zwei *feste di camera*, nämlich der »*Dialogo tra la Inclinazione ed il Bene*« (Text von Pasquini) am 26. Juli, am Namenstage der Erzherzogin Maria Anna. Dies Stück ist nur für zwei Stimmen geschrieben. Ein ähnliches Stück nennt auch noch das Opernverzeichniß der Hofkapelle (Archiv) als in diesem Jahre aufgeführt. Der Titel ist »*Dialogo tra l'Aurora ed il Sole*«. Der Verfasser des Textbuches ist nicht genannt, ebenso auch nicht der Tag der Aufführung. Am 15. Oktober eben dieses Jahres kam noch ein dritter *Dialogo* Reuter's »*Il Tempo e la verità*« zur Aufführung. Dieser Tag war der Namenstag der Erzherzogin Maria Theresia. — Am Geburtstage des Kaisers Karl VI. (10. Oktober) wurde in der Favorita die *festa di camera*: »*La Generosità di Artaserse con Temistocle*« (Text von Pasquini) gegeben.

Auch im nächsten Jahre (1732) entwickelte Reuter eine recht fruchtbare Thätigkeit. Da ist dann zunächst wieder ein Oratorium »*La divina providenza in Ismael*« (Text von Lucchini) zu nennen. Dasselbe wurde am 6. März in der großen Hofkapelle aufgeführt. Ferner ist eine kleinere Scene, Pastorale für 2 Stimmen, zu erwähnen. Dasselbe wurde bei der Anwesenheit der Majestäten (Kaiser Karl VI. und Kaiserin Elisabeth) im Garten des Schlosses Neu-Wartenburg auf Veranlassung des Eigenthümers des Schlosses, des Grafen Joh. Alb. St. Julien (Oberstallmeister), aufgeführt. Ferner wurde auch in diesem Jahre am Geburtstage des Kaisers (10. Oktober) bei der Erbhuldigung in Linz von Reuter eine Festoper aufgeführt, »*Alessandro il grande*« betitelt (Text von Pasquini); und weiter am 19. November zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth wurde die Oper »*Zenobia*« (Text von Pasquini) von Reuter aufgeführt.

Hier sei erwähnt, daß Reuter am 27. November 1731 sich mit Ursula Anna Theresia Holzhauser vermählte. Dieselbe war eine hervorragende Sängerin. Über ihren Lebensgang werde ich später etwas Näheres mittheilen.

Reuter's Werke waren bei Hofe sehr günstig aufgenommen, und indem er sich hierauf stützte, wandte er am 26. Mai 1732 sich an

Fux und bat denselben, er möge ihm beim Hofe eine Gehaltserhöhung erwirken. Auffällig lange rührte Fux diesmal keine Hand zur Erfüllung der Reuter'schen Bitte. Erst am 17. Januar 1733 schrieb Fux folgendes Gutachten: »Georg Reuter giebt a. u. zu vernemben, daß nachdeme er als würklicher Compositor mit 600 fl. jährlicher Besoldung in die Kay. Dienste einzutreten die a. h. genad gehabt, Ihme gleich die vorhin aus der reservirten Cassa genoßene 600 fl. jährlich seind eingezogen worden, bittet derohalben a. u., daß ihme solche aldorter verweigerte 600 fl. möchten in das Universal-Baucabitats Zahl Amt transferiren werden. Wann nun diesem Supplicanten bey meiner dermalligen unvermögenheit nit wenig zu componiren aufgetragen wird, auch als Compositor mit 600 fl. nit vorlieb nehmen kann. Alß ist meine wenige meinung er Reuter möchte auf gebettene weiß a. g. consoliret werden«. Ganz gab man aber doch nicht dem Vorschlage des Fux Folge. Nach demselben würde Reuter's Einkommen 1200 fl. betragen haben. Die »hochlöbliche Concertationscommission« setzte dagegen Reuter's Gehalt auf 1000 fl. fest. Am 3. April desselben Jahres kam Reuter desshalb gleich wieder um Erhöhung ein, statt 1200 fl. forderte er jetzt aber 1500 fl. Fux schreibt am 3. April hierüber: »Nachdeme Georg Reitter Kay. Cammercompositor in seinem vorletzten Memorial allerunterthgst. gebetten hat, daß Ihme die auß der Kay. reservirten Cassa bißhero genoßene 600 fl. jährlich in das Universalitätszahlamt transferiret und denen andern alldort aßignirten 600 fl. möchten incorporiret werden ich auch damals also eingerathen habe eine hochlöbl. Concertations-Commission aber beliebet deßen ganze Besoldung mit 1000 fl. zu stabiliren. Kombt er Reitter abermahl unterthgst. ein, es möchte Ihme solche tausend mit 500 fl. jährlich vermehret werden. Ich wiederhole mein voriges parere, welches ist, daß er, wie vorhin die 1200 fl. sollte zugewiesen haben. Die 300 fl. betreffend weilen es mir ein unzeittiges Begehren scheint, kan ich in selbige nit einrathen«. Man kann Fuxens Ausdruck »ein unzeittiges Begehren« wohl begreiflich finden; wenn die 1200 fl. fixirt wurden, so hatte Reuter immerhin Ursache, zufrieden zu sein. Aus den Gutachten des Fux ersieht man, daß die Kapellmitglieder desto mehr Gehaltszulagen erhielten, je dreister sie in ihren Eingaben forderten. Und da mag wohl Reuter mit Recht gedacht haben, »wenn du 1500 fl. forderst, dann wirst du doch wenigstens die ursprünglichen 1200 wieder bekommen«. Obgleich das, was Fux befürwortete, gewöhnlich beim Kaiser und den höherstehenden Behörden durchging, so bekam Reuter diesmal doch gar keine Zulage; er erhielt vielmehr nach wie vor nur 1000 fl. und blieb auf diesem Gehaltssatze auch dann noch

stehen, als er später bereits zum zweiten Kapellmeister ernannt worden war. Reuter erkannte jetzt auch die Aussichtslosigkeit erneuter Eingaben und bat nie wieder um Gehaltserhöhung. — Das obige Gutachten ist das letzte, das Fux über Reuter ausstellte. Aus den nun folgenden Jahren bis 1740, in welchem Fux starb, ist wenig aus Reuter's äußeren Lebensumständen bekannt. Nur aus dem Jahre 1738 wissen wir, daß er an Stelle seines verstorbenen Vaters erster Domkapellmeister an St. Stephan wurde. Im Jahre 1756 erhielt er auch die Kapellmeisterstelle zum Gnadenbild. Zunächst muß er in dieser Stellung Tüchtiges geleistet haben; denn sicherlich würde er ein paar Jahr später nicht Hofkapellmeister geworden sein, wenn nicht seine Fähigkeit als Dirigent bereits erwiesen gewesen wäre. Als Hofkapellmeister gab er seine Thätigkeit im Dom nicht auf, trotzdem er einsehen mußte, daß seine Arbeitskraft für beide Stellungen nicht ausreichend sei. Da hat er denn in durchaus zu mißbilligender Weise seinen Domkapellmeisterdienst als milchende Kuh betrachtet. Vorhandene Amtsberichte beweisen dies zur Genüge. Auch zur Zeit des Fux und des älteren Reuter lernten wir amtliche Anweisungen des Rathes der Stadt Wien kennen, in denen die beiden Domkapellmeister aufgefordert werden, die Nachlässigkeiten mancher Instrumentisten und Sänger abzustellen; die Kapellmeister selber werden nicht im Mindesten getadelt. Dem Reuter jun. wirft die Stadtbehörde aber direkte Fahrlässigkeit vor, und das in derben, ungeschminkten Worten.

Bis zum Jahre 1733 hatten wir die Werke Reuter's verfolgt. Auch weiter bis zum Jahre 1740 war er sehr fleißig als dramatischer Komponist. Im Jahre 1733 am 5. März wurde sein Oratorium »*Il Ritorno di Tobia*« (Pasquini) aufgeführt, und am 1. Oktober dieses Jahres zum Geburtstage Kaiser Karls VI. die *festa di camera* »*Ciro in Armenia*« (Text von Pasquini). — Das Jahr 1734 brachte die *festa teatrale* »*Dafne*« (Pasquini) am Namenstage der Kaiserin Elisabeth, ferner das Oratorium »*La Betulia liberata*« (Metastasio) am 8. April (dasselbe wurde 1740 wiederholt), und die *festa di cam.* »*La Gratitudine di Mitridate*« (Pasquini). — 1735 kamen folgende Werke zur Aufführung: 1) »*Il Sacrificio in Aulide*« (Pasquini), *festa teatrale* zum Namenstage der Kaiserin. 2) das Oratorium »*Gioas Rè di Giuda*« (Metastasio). 3) »*Il Palladio conservato*« (Metastasio), *componimento di camera a 3 voci*, am 1. Oktober zum Geburtstage des Kaisers. — Das Jahr 1736 weist folgende Reuter'sche Werke auf: »*Diana vendicata*« (Pasquini), *festa teatrale*, und »*Statira*«, *festa di camera* (Dichter unbekannt). Die Jahre 1737 und 1740 bringen kein Reuter'sches Werk; 1738 aber dagegen zwei, nämlich die beiden *feste teatrali*

»*Il Parnaso accusato e diffuso*« (Metastasio) und »*L'Alloro illustrato*« (Pasquini). Aus dem Jahre 1739 kennen wir das Oratorium »*La Maria lebbrosa*« (Metastasio) und die *Serenata* »*L'Eroina d'Argo*«.

Mit dem Jahre 1739 ist die Thätigkeit Reuter's als dramatischer Komponist fast ganz abgeschlossen. In der Folgezeit komponirte er nicht mehr große Opern und Oratorien, sondern nur ganz vereinzelt noch ein paar kleinere dramatische Sachen. Diese Thatsache hat ihre Ursache in den Verhältnissen, welche im Jahre 1740 in Wien eintraten. Der Hofkapellmeister Fux starb nämlich in diesem Jahre. Auch in der Regierung trat ein Wechsel ein, indem nämlich Maria Theresia in diesem Jahre den Thron bestieg. Es war damals zur Leitung der kaiserlichen Hofkapelle nur der 1739 nach Caldara's Tode ernannte Vicekapellmeister Pedrieri allein vorhanden. Am Hofe glaubte man vom Predieri verlangen zu können, daß er allein alle Direktionsdienste versehe. Dies geht aus den Ständen der Hofkapelle (Hofprotokollbuch 1741—44) hervor; hier heißt es nämlich, man hätte die Absicht gehabt, die Vicekapellmeisterstelle nicht wieder zu besetzen. Dem Pedrieri war aber die Arbeitslast eine zu große, und desshalb wurde Reuter zur Unterstützung herangezogen. Daß nun Reuter schon gleich im Jahre 1740 Direktionsdienste that, ohne zum Kapell- oder Vicekapellmeister ernannt zu sein, besagt ein Gutachten des k. k. Obersthofmeisteramtes aus dem Jahre 1746, wenn es in demselben heißt: »Georg Reutter bittet in Ansehung seiner von Zeit Euer k. k. May. Beglücktester antrettung dero gloreichsten Regierung auf allergnedigsten Befehl bis anhero so ohnermüdet, als eyfrigst verrichteten Direction dero Hofcapellemusik (d. i. Kirchenmusik)« etc. — Das Jahr 1740 war für Reuter auch noch in privater Beziehung ein hochwichtiges. Er wurde nämlich am 21. April dieses Jahres von Kaiser Karl VI. geadelt.[1] In dem Adelsdekret heißt es: »S. May. erhebe den Hofcompositor Reutter in den Adelsstand wegen der treuen und langjährigen Dienste seines Vatters und seiner eigenen fürtrefflichen Eigenschaften, stattlichen Erfahrenheit und seiner bishero geleisteten guten Dienst und dadurch erworbenen Meriten«.

Weil Reuter in den Jahren 1740—1746 erfolgreich Direktionsdienste geleistet hatte, sah sich das k. k. Obersthofmeisteramt veranlaßt, am 7. December 1746 folgendes Gutachten der Kaiserin zu unterbreiten (den ersten Satz desselben hatten wir bereits oben citirt):

---

[1] Eine Beschreibung des Reuter'schen Wappens findet sich bei Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Band 25, S. 367.

»Georg Reuter bittet in Ansehung etc. (s. oben) seiner eyfrigst verrichteten Direction dero Hofcapellemusic nebst seiner schon 21jährigen Thätigkeit als Hof- und Cammercomponist Ihro vacante Capellmeisterstell |: im Fall aber Euer k. k. Maj. dem bisherigen Vicecapellmeister Predieri zum Capellmeister allergnedigst zu ernennen beliebten :| wenigstens die Vicecapellmeisterstelle sammt die Direction dero Hofcapelle Music jedoch ohne dermahlen eine augmentation seines habenden Salary zu erlangen, in allerhöchsten genaden zu verleihen, und dieserhalben die bisherige Vorstellung gesammter Hofmusic a. g. anzubefehlen. — Euer k. k. M. Cavagliere di Musica Graf v. Bosymthal darüber abgestatteter anliegender Bericht geht dahin, was gestalten er graff v. Bosymthal bereits vernehmen, daß Euer k. k. M. allerhöchste Intention wäre, den dermahligen Vicecapellmeister Predieri zu deren Capellmeister, jedoch ohne augmentation seines genießenden jährl. Salary deren 1500 fl. a. g. zu ernennen, und so dann dem Compositore Reutter die andurch in erledigung kommende Vicecapellmeisterstelle, auch ohne Ihme seinen gehalt von 1000 fl. dermahlen zu vermehren, a. g. zu conferiren. — Es können Solchennach auf dero allerhöchsten Befehl an beyden mittels der Behörde die diesfälligen Decrete ausfertigen zu lassen. — Was aber ansonsten die Separation der Capellen- und Cammerdiensten auch die Vorstellung anbetreffe, hierüber erwarttete Er Graf v. Bosymthal in Unterthänigkeit Euer k. k. M. weiter allergnedigste Verordnung.

Auf Seiten des gehorsamsten Obristen-Hofmeisteramtes ist man gleichfalls a. u. gewärtig, was Euer k. k. M. in Ein und dem andern a. g. zu entschließen geruhen wolle. Man kann aber nicht umhin die alleruntertänigste Erinnerung beyzufügen daß wenn der Predieri zum würklichen Capellmeister und der Reutter zum Vicecapellmeister a. g. ernannt werden sollten, ohne Ihnen jedem die aufhabende Dienst-Functionen aus- und anzuweisen, der Predieri als Capellmeister authorisiret sich zu ercavaliren suchen werde, welche ehedessen unter voriger k. k. Regierung, und zwar letzhin der Capellmeister Fux aufgehabt, und welche außer der Subordination jener der Cavagliere di Musica in gewißer Maaß gleichgewesen, mithin würde er Predieri auch den Reuter ihme subordiniret zu seyn pretendiren. So nicht wohl anders als Mißverständnis unter Ihnen und unordnungen bey denen Hofmusicis veranlassen und verursachen wird, maßen der Reutter dem Predieri nicht wird untergeben sein wollen, und die Hofmusic dem Predieri, als Capellmeister sich allein subordinirt erachten und folglich dem Reutter als selbst Subordinirten nicht pariren würden, aus welchen denn allerhand Unordnungen in denen Hofcapellendienst erfolgen dürfte. — Des gehorsamst Obrist-

Hofmeisteramt soll demnach Euer k. k. M. a. u. anheim geben, ob nicht 1) zur Vorbeugung alles Mißverstandes wegen der Subordination und der darob zu besorgenden Verordnungen dero allerhöchsten Dienst verträglicher wäre, wenn der Predieri zum ersten und der Reutter zum anderen Capellmeister ohne jedoch, daß der Letztere dem Ersten subordiniret, und ohne ihr bereits genißendes Salarium dermahlen zu vermehren, a. g. ernannt würden?

2) Ob nicht zu besserer Beybehaltung der Subordination dem Predieri und Reutter die Dienstfunctionen ausdrücklich anzuweißen, folgdem dem Reutter die Direction der Capellen-Music allein zu übergeben, und jeden in seiner qualitaet denen Musicis vorzustellen? und ob endlich nicht 3) dem Cavagliere di Musica a. g. aufgetragen werden sollte, über die obige zwey puncten, wie solches Alles eigentlich einzurichten, und was sonsten zu Beförderung dero allerhöchsten Diensts bey der Hof- und Cammermusic angedeylich seyn möchte, mitels abzustattenden ferneren Berichts seiner Meynung zu eröffnen, damit alsdann ein und anders zu Euer k. k. M. allerhöchsten Entschließung a. u. vorgetragen werden könnte«. — Die Kaiserin schreibt am Rande dieser Eingabe R. C.-R. bleibt wie lege eingerathen, daß Predieri so wenig zu thun, noch weniger dem Reutter was befehlen habe. Wie es jetzt gutgehalten werde (im Gutachten des Obristhofmeisteramts). — Man erkennt aus der Urkunde des Obersthofmeisteramts eine gewisse Fürsorge für unsern Reuter. Es war ja in der kaiserlichen Kapelle Gebrauch, daß ältere Mitglieder nach Ausscheiden ihrer Vorgänger in die Stellen dieser einrückten. So war es natürlich, daß Predieri erster Kapellmeister wurde. Dies voraussetzend will aber das Obersthofmeisteramt den Reuter nicht unter den Predieri gestellt wissen. Es war ja zu leicht möglich, daß die Subordination Reuter's zu Unzuträglichkeiten geführt hätte. Predieri, ein Schüler des Fux, sah naturgemäß den Reuter, der in seinem Schaffen sich weit von Fuxens Schule trennte, als Rivalen an. Schon die Thatsache, daß Reuter es gewagt hatte, sich auch um die erste Kapellmeisterstelle zu bewerben (womit er gesagt hatte, daß er seinem Können die Direktion der Hofkapelle eben so gut zutraue als Predieri), war geeignet, den Predieri gegen Reuter einzunehmen. Wie Fux und Caldara zusammlebten, trotz der Subordination des Letzteren unter Ersterem und trotz ihrer konträren Kunstanschauungen, das steht einzig da. Wenn aber Vertreter verschiedener Kunstanschauungen dennoch friedlich neben einander hergehen, so ist es doch gar häufig der Fall, daß man diesen Frieden bei den Schülern jener Parteigründer später nicht mehr findet. Der Name Vicekapellmeister schloß auch immerhin schon den Begriff der Subordination

in sich, und um diesen Begriff völlig zu entfernen, wird der Vorschlag gemacht, Reuter zum zweiten Kapellmeister zu machen. Das Gute und Wohlbegründete in den Vorschlägen ihres Obersthofmeisteramtes sehr wohl einsehend, ließ die Kaiserin Maria Theresia am 2. September folgendes Dekret für den »nunmehr zum zweiten Kapellmeister ernannten Reuter« verfassen. Dem Obersthofmeisteramte wird geschrieben: »Von der k. k. M. ist unserem Obersthofmeisteramt a. g. wegen dero Hof- und Cammercompositor Georg v. Reutter hiermit in gnaden anzufügen. — Allerhöchste k. k. M. haben auf den — über sein allerunterthänigstes Ansuchen und Bitten auch darüber abgestatteten Bericht gehorsamst Vertrag, Ihren Ihne v. Reutter, in Betracht seiner von Zeit Ihro k. beglücktesten antretung dero glorreichsten regierung zu dero a. g. Wohlgefallen bis anhero bei den öffentlichen Hofcapellen und Kirchendiensten so eyfrig als emsig verrichteten Direction und seiner schon in das 22. Jahr geleisteten Hof- und Cammercompositionsdiensten, nebst der dadurch dargethanen Kunst und Fähigkeit, auch anderen erforderlichen guten Eigenschaften zu dero anderten k. k. Hofcapellmeister, jedoch ohne Vermehrung seiner dermahligen Besoldung — 1000 Gulden, also und dergestallten a. g. zu ernennen beliebet, daß er v. Reutter als anderter Capellmeister nur allein bey allen vorfallenden Hofcapellen und öffentlichen Kirchendiensten die Direction und Dienstleistung versehen, der k. k. erste Capellmeister hingegen die vorfallenden Hofopern Serenaden und öffentlichen Tafelmusiken zu dirigiren, und zu bedienen haben. Er v. Reutter keines Wegs Ihme Predieri subordiniret, oder von Ihme dependiret seyn, folgsam sie beyde der k. k. Hof- und Cammermusic in ihrer aufhabenden qualitaet vorgestellt, und selbige an Sie jedem ins besondere nach ihren erst angeführten ausgemessenen Dienst-Obliegenheiten angewiesen werden sollen. Welchemnach sothaner a. g. Resolution ihme v. Reutter zu seiner Wissenschaft, Nachachtung und Verhalt, wie auch zu dem Ende mitels gegenwärtigen Decreti angedeutet wird, damit derselbe nicht nur von jedem männiglich als k. k. anderter Hofcapellmeister angesehen und geachtet, sondern auch wegen der Eidespflichtablegung und Vorstellung dießorts sich geziemend anzumelden wissen möge. Wien d. 2. Septemb. 1747.« Hiermit wurde also dem Reuter die Direktion »bey allen vorfallenden Hofcapellen- und öffentlichen Kirchendiensten« (d. h. die Direktion der gesammten Kirchenmusik) übertragen. Er hatte somit seinen selbständigen Wirkungskreis neben Predieri. Diesem Dekret über Reuter geht eins für Predieri im Hofprotokollbuche vorauf, welches die gleichen Bestimmungen enthält, aber für den Predieri nicht gleiche Lobsprüche bringt. Man war

bei Hofe, wie wir früher bereits bemerkten, etwas enttäuscht darüber, daß Predieri nicht, wie einst Caldara bei dem langjährigen Kranksein des Fux, die gesammten Direktionsobliegenheiten versehen konnte, und ferner scheint man überhaupt mit seinen Leistungen wenig zufrieden gewesen zu sein. In diesem Dekrete des Hofprotokollbuches wird Reuter merkwürdiger Weise zum ersten Male v. R. genannt. Vorher geschah dies nicht, obwohl er bereits im Jahre 1740 geadelt worden war. Zur Ernennung Reuter's als zweiter Kapellmeister gehört noch ein anderes kleines Dekret vom 7. Juli 1749. In demselben wird die k. k. Hofkammer »auf geziemendes Ansuchen des Predieri und v. Reuter erinnert, dass diese schon am 7. September 1747 zu Kapellmeistern mit bestimmten Funktionen ernannt, aber noch nicht als solche legitimirt seien«. Es sollte dies endlich geschehen. —

Als Reuter um Ernennung zum Vicekapellmeister gebeten hatte, da hatte er ausdrücklich bemerkt, auf Gehaltserhöhung rechne er nicht, weil er voraussah, daß dieselbe ihm damals nicht bewilligt worden wäre. Nach ein paar Jahren durfte er aber getrost einmal wegen Aufbesserung anfragen; das war eben Brauch in Wien schon zu Lebzeiten des Fux. Er wartete mit diesem Gesuch bis zum Jahre 1750, weil in diesem günstige Verhältnisse für Gehaltserhöhung durch den Tod des Hofkompositors Porsile eintraten. Das Gutachten des Obersthofmeisteramtes vom 21. Juli 1750 lautet: »Georg Reutter (hier einmal wieder nicht v. R.) stellet mittels seines sub. A beigebogenen Memorialis a. u. des Mehreren vor, daß er bereits 24 Jahr lang in Diensten zu stehen die genad habe, und ob er schon vorhin eine geringe Besoldung von nur 1200 fl. genossen, so wären ihm jedoch auch von dieser anno 1741 200 fl. abgenommen worden, wenn nun aber der geweste k. k. Hofcompositor Porsile jüngst mit Tod abgegangen, wodurch dem Aerario 1200 fl. jährlich anheimgefallen, als bittet er a. u. in mildester Erwägung er seit 1741 die Hofcapellendienst allein mit allem Eifer versehen, die meisten Musicalien in der Zeit hierzu componiret, und gleichwohlen einen geringeren gehalt als einige deren vocalisten und Instrumentalisten, welchen doch nicht so viele arbeit obliege, zu genießen hätte, von sothaner des verstorbenen Porsile erledigten 1200 fl. Hofbesoldung ihme die seinige a. g. zu vermehren. Der cavalliere di Musica giebt Vermög abgestatteten Bericht sub B dem Capellmeister Reutter das Zeugniß wegen seines Fleißes und Eyfers, und erachtet dahero ohnmaßgeblich, daß demselben zu seinen 1000 fl. annoch wenigstens 500 fl. zugegeben werden könnten, welcher ohnmaßgeblichen Maynung man auch von seiten des gehorsamsten Obersthofmeisteramtes

beystimmt, zu mahlen Euer k. k. M. des Supplicanten Fleiß und Diensteyfer wie auch dessen Tüchtigkeit und Verdienste von selbsten a. g. bekannt, und dem Aerario gleichwohlen von der Porsileschen heimgefallenen 1200 fl. annoch 700 fl. zu guten verblieben«.

Aus welchem Grunde im Jahre 1741 dem Reuter 200 fl. seines Gehaltes genommen sein sollen, ist nicht bekannt. Da in den Ständen der Hofkapelle Reuter's Gehalt bis zum Jahre 1750 durchweg mit 1000 fl. angegeben wird, so vermuthe ich, daß hier ein Schreibfehler vorliegt und daß es nicht 1741, sondern 1731 heißen muß. Denn wenn man hier die besprochenen Gutachten des Fux aus dem Jahre 1733 vergleicht, so sieht man, daß Reuter im Jahre 1731 allerdings 1200 fl. Gehalt gehabt hat. Diese 1200 fl. im Jahre 1731 waren zwar nur eine besondere Gnadendotation, die Wiener Musiker sahen solche aber gerne als eine für alle Zeiten fest bestehen bleibende Erhöhung an. Seit 1741 hat Reuter, wie es in der obigen Eingabe heißt, den Hofkapellendienst allein mit Eifer versehen und die meisten gottesdienstlichen Musikstücke komponirt. Hieraus erkennen wir den Grund, weßhalb Reuter in den vierziger Jahren fast gar keine dramatischen Kompositionen schuf. Die kirchlichen Kompositionen nahmen neben der Direktionsthätigkeit, die ja nicht nur den Hofdienst, sondern auch seinen Dienst im Dom betraf, jetzt seine Zeit vornehmlich in Anspruch. Daher ist auch eine große Anzahl seiner kirchlichen Sachen, auf deren Titelblättern keine Jahreszahl angegeben ist, in diese Jahre zu setzen. Reuter's Bemerkung, er habe mühevolleren Dienst und überhaupt mehr Arbeit als Kapellmitglieder, ist vollauf begründet; da bekamen beispielsweise Männersoprane und Alte ein Gehalt bis zu 2400 fl.; auch seine Frau Theresia bekam beispielsweise 2000 fl., es war also wohl eine Sache der Gerechtigkeit, daß man Reuter's Gehalt erhöhte. Das schöne Zeugniß des damaligen Cavaliere di Musica Graf v. Bosymthal über Reuter zeigt, daß beide Männer in vollkommenem Einklang lebten. Leider werden wir später sehen, daß Reuter unter dem Nachfolger dieses Herrn nicht ebenso auf Rosen gebettet war. Die Entscheidung der Kaiserin steht auch wieder am Rande der soeben angeführten Eingabe. Dieselbe (Res.-Caeš.-Reĝ.) lautet: »Placet mit der positiven Ausdrückung, daß so lang er meinen Töchtern Singen lehren wird, die Zulag von 500 fl. haben soll«. Die Bedingung, welche an diese Zulage geknüpft wird, zeigt uns, dass Reuter, wie auch andere Wiener Musiker, seine Musikstunden bei Hofe nicht bezahlt bekam. Mit dieser Bedingung scheint man es aber nicht so ernst genommen zu haben; denn Reuter hat zeitlebens dasselbe Gehalt behalten, und gewiß werden die Töchter der Maria Theresia nicht ihr ganzes Leben

hindurch Musikunterricht bei Reuter gehabt haben. — Das nun folgende Jahr 1751 ist eins der allerwichtigsten in Reuter's Leben: es zeigt uns, mit welchem Vertrauen man vom Throne auf ihn herabsah. Die Kaiserin beschloß nämlich, in diesem Jahre mit Reuter einen Kontrakt wegen Besoldung und Erhaltung der Hofkapelle abzuschließen. Der Hof hatte durch diesen Plan einen großen Vortheil, indem er durch denselben viele geschäftliche Plackereien sich vom Halse schob und auf Reuter's Schultern legte; die Kaiserin, die durch äußere und innere Politik so stark in Anspruch genommen war, hatte wenig Zeit, sich bis ins Kleinste um die Angelegenheiten der Hofkapelle zu bekümmern. Wir sahen aus den Gutachten des Fux, daß der kaiserliche Hof sich früher über die Verhältnisse der Kapelle informiren mußte, da nämlich alle Berufungen der Scholaren und Musiker, Gehaltserhöhungen etc. in umständlicher Weise dem Kaiser vorgetragen wurden. — Weil der Kontrakt voll interessanter Einzelheiten ist, weil v. Koechel den durch denselben aufgestellten Status der Hofkapelle in seinem Buche »die kaiserliche Hofmusikkapelle« nicht mittheilt, und weil Reuter auf Grund desselben in durchaus nicht zu billigender Weise von einigen Musikschriftstellern angegriffen worden ist, mag er hier unverkürzt folgen:

»Von der k. k. M. durch das Obersthofmeisteramt dero Capellmeister v. Reitter hiermit in genaden anzufügen: Demnach Ihrer k. k. M. a. g. gefallen dero zu Kirchencapellen, Tafel- und Cammermusikdiensten gewidmete Hofmusic auf eine gewisse anzahl und 20,000 fl. jährlich nicht übersteigende Unkosten, für das künftige dergestallten zu regulieren und fest zu stellen, daß nach absterben deren dermahligen Hofmusicorum er Capellmeister v. Reiter von dem Dato an derer von ihme eigenhändig zu fertigenden nachfolgenden accords Punkten Solches Music Personale in guter und zu allerhöchsten Diensten fähiger qualitaet, und anzahl aufzunehmen. Dahingegen ihme der dafür a. g. eingestandene Betrag quartaliter zu seinen Händen und gegen eine quittung abgeführt werden solle; als wird Erstens: der beygegebene Musikstatus wird sowohl respectu der Anzahl deren Persohnen, als der Besetzung derselben, pro fundamento des a. g. resolvirten reglement gefordert, dergestalten, dass zwar dermahlen noch die in solchem Status specificirte und in Diensten befindliche Hofmusic die Hofdienste, wie vorhin, versehen, und ihnen ihr dermalliges Gehalt wird bis anhero, also auch ferner beygelassen, und aus dem Cameralzahlamt entrichtet, Selbe jedoch zu fleissiger Dienstleistung an ihren Capellmeister v. Reutter angewiesen werden sollen. Wenn aber von denen in vorangezogenen Statu enthaltenen Hofmusicis ein oder anderer zu dienen gänzlich unfähig wurde, oder mit Todt abgänge; so hat Zweitens: Der Capellmeister v. Reiter die Ersetzung derselben zu thun, mit hin statt jenes einen anderen tüchtigen Musicum nach seinem Befund zu accordiren, wogegen ihm v. Reuter der in secunda columna des Status bei jedem Subjecto für das künftige ausgemessener Gehaltsbetrag, um anmit die seinerseits auf lange oder kurze Zeit aufnehmende ordinari è Extraordinari Musicos bezahlen, auch die spesen bestreitten zu können, von dem ersten Tag des post diem obitūs folgenden Monaths angerechnet gegen einer quittung mit quartallen Rattis von dem Cameralzahlamt abgeführet: die apert wordene alte (sc. columna) und größere Besoldung aber dem

aerario in Erfahrung gebracht werden solle; Und weillen Drittens: Er Capellmeister v. Reiter sich verbündlich gemacht hat, den Hof seiner Zeit mit lauter tüchtigen und habilen Musicis nach den in statu specificirten Numero zu bedienen; Mithin nicht nur die Anzahl der Musicorum zu Kirch-Capellen Tafel- und Cammerdiensten beständig beyhalten und unterhalten, sondern auch, da ein- und anderer Hofmusicorum erkranket, statt diesen pro tempore einen anderen zu substituiren, und zu bezahlen, beynebst auch die: von Zeit zu Zeit producirende virtuosen der Instrumentalmusic belohnen, und weilen außer deren für den Musikstatus künftig gewidmeten 20,000 fl. keine extra Spesen passiret werden, als nur allein die copiaturen der Tafel- und Cammermusik, welche ihme quartaliter gegen unterschriebener Legitimation des Music Cavaliers bezahlt werden sollen, nicht aber jene der Kirchenmusic, so er Selbsten aus dem Ausgeworfenen gleichwie all obenangeführtes zu bestreiten hat. — So wird hingegen demselben eingestanden, und seyner Hand gelassen, mit dem ihme hierzu eingeräumten Betrag, welcher von jeglichen Abzug gäntzlichen befreyt sein soll, nachbefund der Nothdurft zu würthschaften, die neuen Musicos nach seiner Willkühr aufzunehmen, abzudanken und zu verändern, auch mit selben ihr Gehalt zu bedingen, und welches zu vermehren oder vermindern; zu solchem Ende werden von nun an fürhin die neuen Musici nicht mehr in hofordonnanzmäßiger Hofdienste aufgenohmen, sondern vom Capellmeister bestellet und bezahlet (d. h. dieselben sind nicht mehr pensionsberechtigt). Anmit auch der Anfang gleich dermahlen mit denen abgängigen in tertia columna statûs bemerkten 6 Persohnen gemacht werden dergestallten jedoch daß Viertens: Er Capellmeister obliegiret sein solle, in solange einige taugliche Musici von der hinterlassenen kais. Elisabethinischen Hofstaat vorhanden seynd, diese vor allen anderen mit ihrem vorhin beygehabten gehalt zu übernehmen und zu Hofdiensten zu gebrauchen; Wäre es aber, daß einige derselben die Dienstleistung deprecirten, oder zu der Hof-Music nicht fähig wären, so habe er solche, gleichwie sub b), so dermahlen in würkliche Dienstleistung eintretten, des ehesten nahmhaft zu machen und berichtlich anzuzeigen auch Fünftens: Ihre k. k. M. des Weiteren a. g. resolvieret haben, daß die übrige Musici der hinterlassenen k. Elisabethinischen Hofstaat, welche nicht gleich in Dienste eintretten, indessen die Hälfte ihres vorigen Gehaltes gegen deme daß sie sich, bis sie bey folgenden apperturen (d. s. freigewordene Stellen) aufgenommen werden mögen, zu Dienstsupplicierungen jederzeit gebrauchen lassen, die Hälfte ihrer vorigen Besoldung aus händen des Capellmeisters v. Reiter |: deme dessentwillen sowohl der diesfällige Betrag, als auch die — in tertia columna — ausgesetzten 2400 fl. mit quartalligen Ratis aus dem Cameralzahlamt gegen Quittung werden abgereichet werden :| zu empfangen haben sollen. — Sechstens: hat der Capellmeister v. Reutter für die unterhabende Music, jedoch nur bey Hofdiensten, deren zu der k. Hofcapellen gehörigen Instrumente sich, wie vorher, zu gebrauchen, werden auch der Music die Fuhren nach Schoenbrunn und Tragen jederzeit vom Hof verschaffet, und bei allenfalls Vorkommnissen denen mitgehen beorderten Musicis, wie ehedessen, die Fuhren, Quartier und gewöhnliche Kostgelder vom Hofe abgereichet werden. — Siebentens: Werden dermaligen in anfangs bemelten Statu enthaltene Hofmusici |: zumahlen der Reuter fürhin mit dem in dem unterhabenden Statu enthaltenen Personali, sowohl Kirchen- als Tafel und Cammerdienst zu versehen, mithin für die gute Bedienung streben muß :| respectu der Dienstleistung an ihren Capellmeister v. Reuter zur Parirung angewiesen werden, dergestalten jedoch, daß er Capellmeister Selbsten nebst all übrigen Hofmusicis vom Musikcavalier ihre Dependenz haben, zu solchem Ende er Capellmeister auch die ordres in Music Sachen, wie vorhin, also fernerhin, von jenem allezeit einzuhollen, und diesem in allen gehorsamst

nachzuleben haben sollen, wie denn auch wenn allenfalls Ihre k. k. M. zu Opern oder anderen festinen einige Virtuosen auf eine Zeit, oder beständig in Diensten aufnehmen sollten, diese mit der unter ihme v. Reuter stehenden Hofmusic keinen nexum haben, sondern lediglich, und immediate von einem jeweiligen Music-Cavalier dependieren sollen. — Als wird die so geschöpfte und a. g. Resolution und Willens Meynung dem Capellmeister v. Reuter zu dessen nachrichtlicher Wissenschaft und Verhalt gegeben, und wird zu dessen guter Versicherung in genaden hiermit angedeuthet, dass auch ihme seinerseits die hierin gemeldte puncta zur Bestättigung obliegen, und als Verbündungsgeferttigter zu handeln, dem derzeitigen Hof- und Cammermusikdirector Herrn Grafen von Bosymthal demnächst einreichen soll«. 11. Maerz 1751. —

Da der Kernpunkt dieses Kontraktes eine wesentliche Beschränkung der Gehaltsverhältnisse ist, so ist es leicht erklärlich, daß durch diesen Umstand die Hofkapelle auch in ihren Leistungen leiden mußte; denn wenn man weniger Geld ausgiebt, so bekommt man nicht bessere, sondern schlechtere Musiker. — Wir wollen den Kontrakt weiter im Einzelnen verfolgen. Wenn es in demselben zu Anfang heißt, daß es der Majestät gefallen, die zu Kirchenkapellen, Tafel- und Kammermusikdiensten gewidmete Hofmusik auf 20,000 fl. zu setzen etc., so geht aus diesen Worten hervor, daß jetzt Reuter's Direktionsthätigkeit vermehrt wurde[1], früher hatte er nur die Kirchenmusik geleitet, und daß er von jetzt ab (1751) der eigentlich leitende Kapellmeister war, wenn auch Predieri noch weiterhin als erster Hofkapellmeister bezeichnet wird.

Manche Bestimmungen des Kontraktes waren für Reuter außerordentlich schwer auszuführen, so z. B. die in betreff des Wegfalls von außerordentlichen Spesen. Diese Bestimmung war geradezu eine harte, ja unmögliche. Wie Reuter die Vertreter von erkrankten und beurlaubten Hofmusikern, wie die heranzuziehenden Virtuosen, wie die Kopiaturen von den 20,000 fl. bezahlen sollte, ist unerfindlich. Es konnte dies nur geschehen, wenn die Zahl der Orchestermitglieder verringert und das Gehalt der Ausgeschiedenen eingezogen wurde. Und da dies nach anderen Paragraphen des Kontraktes nicht geschehen durfte, so kann man sich nicht darüber wundern, daß Reuter diesen Verpflichtungen nicht nachkommen konnte, wie wir später im Einzelnen sehen werden. Nach dem vierten und fünften Paragraphen ist es ersichtlich, daß die Kaiserin Elisabeth sich bei ihren Lebzeiten eine eigene Kapelle hielt. Die armen Kapellisten waren nach dem Tode der Kaiserin halb brodlos. Daß Reuter gezwungen war, bei Vakanzen gerade frühere Mitglieder der Elisabethinischen Kapelle vorerst zu berücksichtigen, war unter Umständen eine recht

[1] Opern hatte Reuter nicht zu dirigiren, da am 22. Februar 1752 die bisher von Seiten des Hofes verwalteten Theater an der Burg und am Kärnthnerthore in die Verwaltung der Stadt übergingen.



hemmende Bestimmung. Aus dem Paragraphen 6 ersehen wir, daß die Hofkapelle auch in Schoenbrunn musiciren mußte, wenn der Hof sich dort aufhielt. Daß durch Bestimmung 7 Kapellmeister und Musiker dem Cavaliere di Musica unterstellt werden, soll wohl nur eine Ermahnung sein, da man eine Gleichstellung des Cavaliere und des Kapellmeisters wie unter Fux auf keinen Fall wieder zulassen wollte. Wunderbar berührt es wahrlich, daß die gastirenden Virtuosen nicht von Reuter, unter dessen Direktion sie ihre Leistungen vorführten, »dependiren«, sondern allein dem Cavaliere unterstellt sein sollten. Man kann sich nicht wundern, daß gerade in diesem Punkte Reuter später einmal einen harten Strauß durchzukämpfen hatte.

Pohl, Joseph Haydn I S. 38, sagt über diesen Kontrakt merkwürdiger Weise Folgendes: »Zur Zeit Reuter's wurde der Stand der Hofkapelle auf's äußerste beschränkt, ja es kam so weit, daß bei der Regulierung im Februar 1751 die gesammte Hofmusik für 20,000 fl. an Reuter in Pacht gegeben wurde. Er nutzte diese Machtvollkommenheit nach Kräften aus und ließ die Hofkapelle nach und nach so sehr verkommen, daß sie sein Nachfolger Gassmann im kläglichsten Zustande vorfand«. Mit diesen Worten wird dem Reuter offenbarer Betrug vorgeworfen. Wenn wir nun den Status der Kapelle ansehen, in dem für jeden Musiker das Gehalt angegeben ist, so sehen wir, daß der obige Vorwurf eine unbegründete Behauptung ist. Wir werden übrigens auch später aus den verschiedenen Geldanweisungen klar sehen, daß Reuter kein Geld eigenmächtig ausgeben und einnehmen konnte.

Es mag jetzt der durch den Kontrakt aufgestelle Status der Hofkapelle folgen.

Status 1751

des von Ihrer k. k. M. unterm 17. Februar 1751 resolvirten Reglements der unter dem Capellmeister Georg von Reitter stehenden zu Kirchen- Tafel- und Cammerdiensten gewidmeten Hofmusic.

		1. gegenwärtiger Gehalt.	2. künftiger Gehalt.	3. Zuwachs.
1	Capellmeister, sofern solcher für die Capell- und Tafelmusic componiret	1000	1200	
5	Sopranisten. 1. Genuesi, Dominico	2000		
	2. Monteriso, Guiseppe.	1000		
	bei Absterben dieser aber nur 5 Knaben vor jeden 300 fl.		1500	
	dermahlen betragen auf allerhöchten Befehl 3 Knaben als Sopranisten	900		

		1. gegenwärtiger Gehalt.	2. künftiger Gehalt.	3. Zuwachs.
5	Altisten I. Galli, Pietro	600		
	II. Raurino, Pietro.	500		
	dann dry Knaben	900		
	künftig bei absterben deren 2 obbenannten 5 Knaben a 300 fl.		1500	
4	Tenoristen I. Borghi, Cajetan.	1500	600	
	II. Bayer, Christian	600	500	
	III. Hinsterbusch.	400	400	
	IV. Hestmann von Ihro k. k. M. Elisabeth. Capelle.		400	400
5	Bassisten I. Braun, Christoph	1200	600	
	II. Boikhanton.	500	500	
	III. Herrich, Carl	500	400	
	IV. Einer von Ihr. k. k. Elisabeth. Capell		400	400
	V. Simpliciter » »		400	400
2	Organisten I. Muffat, Gottlieb	900	600	
	II. Pürth, Wensel anno 1757 600 fl.	500	500	
9	Violinisten I. Piani, Anton. so lang er im stand ist zu dienen	1200	600	
	II. Hintereder	700	500	
	III. Stadtmann	400	500	
	IV. Grossauer	400	400	
	V. Parember.	500	400	
6	Denck jun.	400	400	
7	Reinhard	400	400	
8	Adam von der k. k. Elisabeth. Capelle		400	400
9	Teuber, Mathias do.		400	400
2	Violonisten 1. Schmautz jun.	300	500	
	2. Cammermayr, Franz	260	400	
2	Violoncellisten I. Rettig, Christian	450	500	
	II. von der k. k. Elisabeth.		400	400
3	Posaunisten I. Broog, Anders	700	500	
	II. Christian jun.	300	400	
	III. Steinbrugger	600	400	
2	Fagottisten I. Friederich, Frantz	400	500	
	II. Maillard, Anton	500	400	
	Musikalische Trompetten, fahls einer unpäßlich wurde I. Haenisch, Johann	600	400	
	II. Weydlich, Ferdinand	300	300	
	III. Peyer, Ernst	200	200	
	IV. Kreybick, Frantz	150	100	
	V. Haebler, Anders	100	100	
1	Paukher Bunck, Leopold	100	100	
2	Concert Dispensatores I. Gegenbauer, Adam	200	300	
	II. dermahlen Ziss, hinführo aber kann einem Geiger oder Singer solches aufgetragen werden	500		
1	Orgelmacher, Leydeker, Johann so unumgänglich bedürftig	300	200	
1	Lautemacher, Hartmann, Joseph für Besoldung und Saiten	400	400	
2	Instrument. Diener I. Pacher, Valerius	500	300	
	II. Geiss, Xaveri	250	100	
	Summa	24170	20000	2400

Oben wurde gesagt, daß manche Punkte des Kontraktes für Reuter in der Ausführung sehr schwere waren. Ein solch heikler Punkt waren z. B. die Kirchenkopiaturen. Die Ausgaben für dieselben waren naturgemäß schwankende, weil in einem Jahre oft mehr geschrieben werden mußte als in 3 anderen Jahren. Schon am 24. März 1753 mußte Reuter um Vergütigung der zu großen Ausgaben für die Kirchenkopiaturen einkommen. Er giebt als Grund hierfür an, daß viele alte Sachen zerrissen seien und deßhalb hätten erneuert werden müssen. Das Hofordonnanz-Dekret lautet: »placet auf 3 Jahre 400 fl., dann ihme pro praeterito Verwilligten 600 fl.«. — Ausführlicher heißt es hierüber in dem Intimationsbuch (1753): »Über a. u. Vorstellung und Bitten, auch darüber abgestatteten Bericht den Hofcapellmeister v. Reuter die wegen angegebenen Schaden vorliegenden Schaden zu 400 fl. angesuchten Kirchencopiaturen Bezahlung fürs Künftige auf 3 Jahre lang jedoch gegen jedesmalige unterschriebene Legitimation. — Anbey demselben für die verflossenen Jahr und weillen er fleißig auch ein und das andere von den Compositionen verfertigt, auch ein für alle Mal 600 Gulden auszuwerfen«. In demselben Dekret wird dem Reuter aufgetragen, die von der k. k. M. Elisabeth hinterlassenen Musiker, die nur 150 fl. Pension bekämen, falls es möglich und nöthig wäre, bei der Kirchenmusik heranzuziehen und zu beschäftigen. Er solle denselben für die jedesmalige Dienstleistung einen Gulden auszahlen. Der Kapellkontrakt war auf 6 Jahre geschlossen, und da derselbe im Jahre 1757 ablief, so traf das Obersthofmeisteramt Fürsorge, denselben zu erneuern, weil die Kaiserin durchaus mit demselben zufrieden war; es reichte deßhalb schon am 5. Oktober 1756 ein großes Memorandum ein, welches die Erneuerung vorschlug. Am 12. Januar 1757 wurde dann durch Dekret der Kaiserin in aller Form die Erneuerung des Kontraktes festgesetzt. Der Kontrakt blieb der alte; nur die Gehälter einiger Musiker wurden etwas geändert. — Als Extraordinarium wurden in dem Kontrakte dem Reuter 1600 fl. angewiesen, da durch »größere Bälle etc. des Öftern Mehrausgaben veranlaßt worden waren«; von diesen 1600 fl. sollten aber in Zukunft auch alle Kopiaturen gedeckt werden. Diese letzte Bestimmung fügte man bei, weil die 3 Jahre, für welche seit 1753 je 400 fl. für Kirchenkopiaturen angewiesen waren, verflossen waren. In den nun folgenden Jahren bringen die Hofprotokoll- und Intimationsbücher viele Anweisungen von Pensionen und Gehaltsbestimmungen für die Pensionirten und die neu eintretenden Musiker. Diese Anweisungen sind alle an Reuter gerichtet, durch dessen Hand alles ging, weil nur durch ihn der Hof mit den Musikern verkehrte. Die Anweisungen sind nicht

uninteressant, wenn auch wenig ergiebig für Reuter's Biographie. Am 5. Januar 1759 beantragt Reuter auf Grund des Kontraktes, »da Hofmusicus Baptist Christoph Praun zu dienen gänzlich untauglich worden, daß dahero ihme dem Capellmeister bey Anstellung eines anderen nämlich des von der k. k. Elisabethinischen Hofcapell annoch vorhandenen Baßisten Ulbrich contractmäßig ausgeworfenen 600 fl. jährlich angewiesen werden möchten«. Das Obersthofmeisteramt befürwortet die Jubilirung Prauns mit seinem vollen Gehalt von 1600 fl. Trotz dieser Fürsprache wurde Reuter's Vorschlag nicht erfüllt. Die kaiserliche Entscheidung vom 21. Januar 1759 lautet nämlich: »Er singt allzeit in anderen Kirchen, mithin ihn anzuhalten, daß er bei deren Hofdiensten fleißiger erscheine, sonsten solle er mit der Hälfte seiner Besoldung jubilirt werden. Der Baßist Ulbrich soll noch nicht gleich substituirt werden, sondern weiter, wenn man ihn braucht 1 fl. für die Dienstleistung erhalten«. Sollte sich Reuter so sehr von jenem Praun haben täuschen lassen? Bei seinen vielen und anstrengenden Direktionsthätigkeiten hatte er sicherlich wenig Gelegenheit, sich über das private Verhalten seiner Musiker zu informiren. Aber es ist ja auch möglich, daß er auf diese glimpfliche Weise ein früher hochgeschätztes, damals aber mehr und mehr untauglich gewordenes, ja lässiges Mitglied sich vom Halse schaffen wollte. Das Dekret Maria Theresia's zeigt eine große Kenntniß auch der privaten Verhältnisse ihrer Wiener. — In demselben Jahre hatte ein anderes Mitglied der früheren Elisabethinischen Kapelle das Glück, wieder in aktive Dienste zu treten, was die Hofordonnanz vom 1. Juli 1759 mittheilt. Dieselbe enthält die Anweisungen des »dem Hofkapellmeister v. Reuter durch Absterben des Hof- und Cammermusici Tenoristen Chr. Baier wegen übernohmener Hofcapellenmusic abermahles contraktmäßig zufallenden 500 fl. jährlich in Einrückung des k. k. Elisabethinischen zurückgelassenen Tenoristen Laisser in des gedachten Hofcapellmeisters Gehalt gegen Abstellung seiner Pension zu 150 fl.« — Das k. k. Obersthofmeisteramt wird am 7. Juni 1759 von dieser Anweisung in Kenntniß gesetzt und daran erinnert, daß die für jeden Dienst früher dem Laisser gezahlten Gulden jetzt fortfallen.

Das nächste Jahr 1760 war für die Wiener Musikverhältnisse ein recht bedeutungsvolles. Der Cavaliere di Musica Graf v. Bosymthal wurde nämlich höheren Orts für eine noch einflußreichere Stellung bestimmt, und seine Befugnisse als Hof- und Kammermusikdirektor wurden dem Grafen von Durazzo übertragen. Am 25. März dieses Jahres erging an Reuter und die Kapellmitglieder ein Dekret, welches demselben die Ernennung des Grafen v. Durazzo

mittheilt, und ihn anweist, mit den »wirklichen Musicis wie auch mit den noch von der Elisabethischen Capelle Vorhandenen« sich bei dem Grafen zur gehörigen Aufwartung zu presentiren, denselben als »Musikcapo« zu ehren und seinen Befehlen nachzukommen. Der Wortlaut dieses Dekrets ist folgender: »Demnach Ihre k. k. M. unsere allergnädigste Frau anstatt des allermildest Beförderten Herrn Grafen Adam Philipp v. Bosymthal den Herrn Grafen v. Durazzo für deren Hof-Cammer-Music-Direction oder Musikcavalier allerhuldreichst wiederum zu benennen geruht haben. So wird sothane allerhöchsten Ortes geschöpfte Entschließung Ihme v. Reutter zur nachrichtlichen Wissenschaft und in der Absicht andurch in Gnaden angeführet, damit derselbe ehesten sich angelegen seyn lasse, sich selbst mit dem würklichen k. k. in dem dermahligen Musicstatu specifizierten Hofmusicis nebst jenen annoch vorhandenen der hinterlassenen k. k. Elisabethischen Hofstaat bey Ihme Herrn Grafen v. Durazzo sowohl zur gehörigen Aufwarttung zu presentiren, auch sammt und sonders Solchen von nun an für das von allerhöchster k. k. M. wegen declarirten Music Capo zu verehren, als hierob nicht minder zur Direction zu nehmen, daß nicht nur er v. Reutter sondern gleicherdings das Personale der Vorhersagten k. k. Hofmusicorum, in ordine und nach Maaß des in Musiksachen sub 12. Januar 1757 erneuten Hofmusikcontracts von vorerwähnten k. k. Musikcavalier, wie vorhin, also auch ferneres, die ordnungsmäßige Dependenz haben und folgsam diesem die gebührende Parition in Dienstsachen gehorsam zu leisten, wissen solle«. Das Zusammenwirken Reuter's mit diesem, seinem neuen Vorgesetzten war nicht ein so ungetrübtes wie mit dem Grafen v. Bosymthal. Aus kleineren Notizen und beiläufigen Bemerkungen in den mitgetheilten Eingaben können wir ersehen, daß Graf Bosymthal unsern Reuter hochschätzte und ihn stets unterstützte. — In diesem und den nun folgenden Jahren hielt sich der große Opernreformator Gluck in Wien auf. Derselbe schlug mit seinen Opern, die er in den sechziger Jahren für Wien komponirte (Orpheus, Alceste, Paris und Helena) eine neue Bahn ein. Es ist nicht zu verwundern, daß der Graf v. Durazzo völlig und ganz diese neuen Kunstanschauungen zu theilen begann. Sein Streben war deßhalb darauf gerichtet, den Reuter möglichst kalt zu stellen und Gluck, dessen Stern jetzt so hell zu leuchten begann, für ihn einzuschieben. Es entstand daher nun bald ein harter Streit zwischen Reuter und Durazzo, der, weil er auch Gluck mit betrifft, für die Musikgeschichte von großem Interesse ist. Über denselben erfahren wir aus einem Berichte des Obersthofmeisteramtes (Januar 1761) Folgendes: »Das Obersthofmeisteramt sagt, es habe über den Streit Reuter's mit dem Grafen

v. Durazzo (den Inhalt und die Ursache desselben hätte Ihro k. k. M. bereits mündlich durch v. Reuter erfahren) Bericht von beiden Männern gefordert. Der Cavaliere di Musica stellet vor, er habe seit seinem Amtsantritt danach getrachtet die Musik zu heben. Es seien aber so wenig geschickte Hofmusici vorhanden, daß v. Reuter kaum im stande sei die Hofcapellenmusik zu versehen, viel weniger noch die Cammer- und Tafelmusiken; derhalb habe er Durazzo Virtuosen zu den letzten Vermählungsfestinen[1] herangezogen und auch Arien, Symphonien, Menuetts zu diesen bestellt bei bestimmten Componisten. Hierfür hätte er die Ausgaben aus der Academien- und Redoutencassa bestritten. v. Reuter hätte nichts hierzu beigetragen. v. Reuter würde den Singenden beschwerlich gefallen sein, wenn er Durazzo nicht Jemand gefunden hätte, auf den er sich verlassen konnte. Er habe hierzu den Capellmeister Gluck ausgewählet, welcher seit 6 Jahren in Euer k. k. M. Diensten zu Componirung der Theatral- und Academienmusic, vermög seines Contractes verbunden, bey allen den Musiken gegenwärtig zu sein, die er Durazzo vorstellen wird. Dasselbe hätte er in Laxenburg gethan, wenn Gluck'sche Sachen hätten aufgeführt werden sollen; oder wenn die Sänger und Sängerinnen verlangt hätten, von Gluck accompagnirt zu werden. — Das Obristhofmeisteramt bittet Ihro k. k. M. es möge dem v. Reuter in Erinnerung gebracht werden, daß er abhängig sei von den Verordnungen des Obristhofmeisteramtes, und in dem Dienst dem Grafen v. Durazzo Eyfer zeigen müsse. — v. Reuter gebe dagegen Folgendes zu Memoria: Er bittet, daß die Proben zu den Tafel- und Cammermusiken beim Cavagliere di Musica oder in seinem Hause probirt werden könnten, da er contractmäßig nicht nur für die Kirchenmusic, sondern auch für diese verantwortlich sei. Der Cavaliere di Musica hätte aber verschiedene Symphonien und Musicalien, welche theils schon in den theatris gehöret oder noch gar nicht probiret seien, aufzuführen Ihme übertragen. Hierfür könne er v. Reuter nicht einstehen und sei dadurch verhindert worden seine eignen Sachen aufzuführen. 2. Obschon der Hofcapellmeister die Cammer- und Tafelmusic jederzeit zu dirigiren habe, so habe es sich doch zugetragen, daß Gluck Sachen, die nicht von ihme componirt seien, dirigirt hätte, auch hierbei hätte er Arien begleitet obwohl Organisten zur Begleitung derselben da seien. Er frägt 3. an, ob die Musiker, die gezwungen seien bei dem Cavaliere di Musica oder allenfalls bey ihme den Proben beyzuwohnen, gezwungen

[1] Dies sind die im Jahre 1760 zur Vermählung des Erzherzogs, des späteren Kaisers Joseph, veranstalteten Feierlichkeiten.

seien sollten, bei den Sängern in ihrem Quartier oder anderen Privathäusern zu erscheinen? 4. Er hätte sich bereits öfter geweigert dagegen, daß er in Kirchenmusicen manchmal fremde Leute sich hätte nehmen müssen, während seine Musiker für Opern oder für französische Comedien zu probiren hätten. Die Kirchenmusic gehe vor. 5. Ob er v. Reuter verpflichtet sei für die Kirchenmusiken vom Cavaliere di Musica Befehle anzunehmen. Wenn dies der Fall wäre, so erbitte er schriftliche Befehle.

Das Obristhofmeisteramt beantragt a. u., es muß ins Gedächtniß zurückgerufen werden, daß sowohl der Cavaliere di Musica wie das ganze Hofmusikerpersonale unter dem Obristhofmeisteramt früher gestanden habe, und dies sei deshalb auch heute noch der Fall. Es seien aber viele Unregelmäßigkeiten vorgekommen. Anno 1743 sei Predieri erster und v. Reuter 2. Kapellmeister geworden. Jedem sei sein bestimmter Auftrag geworden (d. i. Theilung der Aufgaben). Was aber mit Gluck vorgegangen, daß ihm der Graf v. Durazzo in seinem Memoria als schon seit 6 Jahren Kapellmeister bezeichnet, davon sei dem Obristhofmeisteramt nichts bekannt. 1751 sei der bekannte Pauschcontract mit v. Reutter geschlossen worden. 1757 sei Predieri völlig jubiliret worden. Nun dürfte es dem v. Reuter natürlich schwer fallen, dem Gluck, dessen Charakter dem Hofstaat bisher unbekannt sei, die Cammer- und Tafelmusiken abzutreten, zumal er so lange Jahre dienender Kapellmeister sei. Es sei wohl nicht gut möglich, daß v. Reuter nicht im Stande sein solle die Gluckschen Symphonien zu dirigiren, auch wären die Accompagnateure geübt genug die Sänger zu begleiten. Es liege also kein Grund vor, daß die fremden Sänger nicht unter v. Reutter singen und sich nicht begleiten lassen wollten. Wenn aber Ihr. k. k. M. die Gluckschen Sachen lieber seien, so solle v. Reutter im Beisein des Cavaliere und des Gluck dieselben probiren; ohne vorhergegangene Proben könnten solche nicht gemacht werden. Es möge v. Reutter aber auch vom Cavaliere gestattet sein, seine eigenen Kompositionen aufzuführen. — Das Obristhofmeisteramt schlägt u. a. vor, man möge dem Gluck den Charakter eines Hofcompositors geben; denn für ihn, der er Theatral- und Cammermusiksachen komponire, passe der Titel Kapellmeister nicht. Sollte derselbe aber gleichwohlen zum Kapellmeister schon seit 6 Jahren ernannt sein, so möge man ihm die Direktion der Schauspiele und musikalischen Akademien übertragen, weil die dem v. Reuter in Sold und Dienst stehenden Musiker dem Gluck nicht untergeben sein könnten. Würde Gluck Hofcompositor, so könne er kein Bedenken tragen, unter v. Reuter zu stehen wie der Wagenseil und Bonno. Es sei gebräuchlich

gewesen, daß der Compositor nur dann seine Werke dirigire, wenn der Capellmeister nicht dabei erschiene. — Das Obristhofmeisteramt tritt dafür ein, daß v. Reuter mit Recht verlange, es möchten keine Proben in Privatwohnungen stattfinden und ebenso keine Proben gehalten werden, wenn v. Reuter Kirchenmusiken zu dirigiren hätte. Dennoch soll aber auch fernerhin v. Reutter vom Cavaliere abhängen und von diesem die Befehle einholen.«

Diese Ausführungen beweisen, daß Reuter durch Durazzo's Benehmen und eigenmächtige Anordnungen schwer gekränkt worden war. Es ist ja leicht möglich, daß Reuter, der mit seinen Kunstanschauungen einer ganz andern, ja einer dem Gluck konträren Richtung angehörte, etwas egoistisch gegen Gluck sich benommen hatte, und sich vielleicht auch schwer mit dem Geiste Gluck'scher Musik vertraut machen konnte; aber wenn Reuter schon so lange Jahre zur Zufriedenheit seiner Direktionsthätigkeit obgelegen hatte, so dürfte er wohl damals so routinirt gewesen sein, die Gluck'schen Sachen wenigstens in technischer Beziehung zu dirigiren; daß dies dem Gluck wieder nicht genügen konnte, ist natürlich. So schablonenhaft wie die Richtung, welcher Reuter als Komponist angehörte, war, wird auch wohl seine Direktionsweise gewesen sein. Der Feuergeist Gluck's aber verlangte vor Allem Durchgeistigung. Reuter's Kraft mag damals schon etwas abgebraucht gewesen sein, ebenso mag es sich mit dem Organisten der Reuter'schen Kapelle verhalten haben. Und sollte dennoch ein Mann wie Theophil Muffat nicht im Stande gewesen sein, Gluck'sche Arien zu begleiten? Trotz alledem wäre es doch ein reiner Gewaltakt gewesen, wenn man den alternden Reuter ohne weiteres bei Seite geschoben hätte. So dachte auch der Hof. Die Kaiserin Maria Theresia war sich immer der trefflichen Dienste bewußt, welche ihr früher der jetzt der Unfähigkeit beschuldigte Reuter geleistet hatte. Das kaiserliche Dekret, welches dieser Eingabe des Obristhofmeisteramtes folgte, gab nur scheinbar dem Grafen v. Durazzo nach. Dasselbe lautet: »Es soll ein neuer Kontrakt mit Reuter gemacht werden. Er soll fortan nur die Hofkapellmusik dirigiren, und weder mit der übrigen Hofmusik noch sonsten mit den Hofballs beschäftigt werden.« Wie die Theilung der Hofkapelle vorgenommen werden und der alte Kontrakt aufgelöst werden solle, das würde durch allerhöchsten Beschluß später bestimmt werden; jetzt sei Ihr. k. k. M. zu sehr durch die Kriegsverhältnisse in Anspruch genommen.« Dies Dekret stammt vom 7. Januar 1761. Die in demselben enthaltenen Bestimmungen sind aber nicht zur Ausführung gekommen. Reuter wird vielmehr in den Status der kaiserlichen Kapelle bis zu seinem 1772 erfolgten

Tode als alleiniger Kapellmeister angeführt. Durazzo drang nicht durch mit seinem Vorhaben; denn 1768 hörte er bereits auf, Hofmusikdirektor zu sein. Ob er in diesem Jahre gestorben, ob er freiwillig aus seinem Amte getreten, ob er versetzt oder pensionirt worden ist, konnte ich nicht ermitteln. Davon, daß ein neuer Kapellkontrakt abgeschlossen sei, wissen die Hofprotokoll- und Intimationsbücher nichts zu berichten. Der Umstand, daß der neue Musikcavalier Graf v. Sporck im Jahre 1765 in einem Gutachten ausdrücklich auf die Kapellkontrakte von 1751 und 57 sich beruft, beweist vielmehr, daß der alte Kontrakt beibehalten wurde. Ferner wurde auch von der Kaiserin dem Vorschlage, Gluck zum Hofkompositor zu ernennen, jetzt noch nicht entsprochen, derselbe wurde vielmehr erst am 16. Oktober 1774, nachdem er aus Paris zurückgekehrt war und nachdem Reuter bereits zur ewigen Ruhe eingegangen war, zum Hofkompositor ernannt. Hofkapellmeister ist Gluck nie geworden. — Aus dem äußeren Leben Reuter's ist von nun an bis zu seinem Tode sehr wenig bekannt. So viel steht, wie gesagt, fest, daß er bis zu seinem Tode als alleiniger Hofkapellmeister den Dirigentenstab schwang. Das beweisen auch die nun folgenden Dekrete, die zu gleicher Zeit das alte, durch keinen neuen Kontrakt geänderte Verhältnis Reuter's zu der Hofkapelle bekunden:

Decreta.

29. Mai. 1761. Dem Hofkapellmeister v. Reuter werden die nach Ableben des Violinisten Reinhard kontraktmäßig zugefallenen 400 fl. angewiesen, wofür er einen anderen Violinisten zu stellen hat, und die Abrechnung mit denen Reinhard'schen Erben, der von Ihnen genossenen und dem Aerario zu Gute kommenden 460 fl. Geldbesoldung zu liefern hat.

27. Juni 1763. Die nach Absterben des Posaunisten Boog dem Capellmeister v. Reuter zur Anstellung eines contractmäßig Nachfolgers bestimmten 500 fl. werden der Hofcammer angewiesen.

8. August 1763. Werden dem Kapellmeister v. Reuter zur Ersetzung der durch Absterben des Wenzel Pürk erledigten Hoforganistenstelle heimgefallenen 500 fl. angewiesen. Ferner am 28. September 1763 »die zur Ersetzung der durch Absterben des Ferdinand Grossauer (Violinist) erledigte Stell anheimgefallenen jährlich 500 fl.

7. Juni 1764. Dem Kapellmeister v. Reutter werden die Ihme durch Absterben des Hofcellisten Chr. Rettig contractmäßig zukommenden 500 fl. angewiesen.

17. Maerz 1765. Dem Capellmeister v. Reutter werden vermög allerhöchster Resolution die wegen erfolgter Jubilirung des Baßisten

Braun, Hoforganisten Th. Muffat und Hofviolinisten Denck jährlichen 1200 fl. zu anstellung anderer Musicorum zahlbar angewiesen. Der Musiccavalier Graf v. Sporck begutachtet vorher die Pensionsanträge der obigen Musiker und beruft sich in seiner Befürwortung auf den Kapellkontrakt von 1751 resp. 1757.

29. April 1768. Dem Hofcapellmeister Joh. Georg v. Reutter werden die nach jüngst erfolgten Absterben des Joh. Schnanz contractmäßig zugefallenen jährlichen 500 fl. zur Anstellung eines anderen Violonisten zahlbar angewiesen. Ferner wird desselben gemachter Vorschlag wegen Jubilirung des Pietro Bauzzino und Erfolglassung d. i. Weglassung deren zu Unterhaltung eines Altisten Knabens contractmäßig ausgeworfenen jährlichen 300 fl. allerhöchsten Ortes dergestalt beangenehmet: daß es noch also bis Ende dieses Jahres zu belassen.

14. Maerz 1769. Dem Capellmeister v. Reutter wird die Anstellung eines Altistenknaben wegen des abwesenden P. Ragossini, der in Neapel sich aufhält, verwilligt. Der erstgedachte Ragossini soll würklicher Hofmusikus werden und nicht in den Jubilationsstand gesetzt werden, trots seiner 50jährigen Thätigkeit. Er soll, soviel in seinen Kräften steht, nach seiner Rückkehr thun.

4. Juli 1769. Hofordonanz. Anweisung von 400 fl., welche der Capellmeister von Reutter nach erfolgtem Ableben des gewesenen Hofmusici Violinisten C. Jos. Denck contractmäßig ab 1. Juni zu empfangen hat.

16. May 1770. Dem Capellmeister v. Reutter werden die durch Absterben des Giuseppe Monteriso contractmäßig zugefallenen jährlichen 300 fl. zu Haltung eines Sopranisten Knabens zahlbar angewiesen.

2. December 1771. Des Capellmeisters J. Georg v. Reuter's Vorschlag und Ansuchen den 50 Jahr dienenden Altershalber untauglichen Hoftenoristen Cajetan Borghi in den Genuß seiner jährlichen 1500 fl. Besoldung, ohne jedoch in den Pensionsstand gesetzet zu werden, fernerhin zu belassen, Ihme v. Reutter aber die zur Erhaltung eines anderen Tenoristen vermöge contract ausgeworfenen jährlichen 600 fl. zu bewilligen, wird allerhöchsten Ortes beangenehmet. — Dies Dekret vom 2. Dezember 1771 ist das letzte, in welchem Reuter's Namen als Hofkapellmeister genannt wird. Am 12. März 1772 ist er bereits gestorben. Bei dem Begräbnisse Reuter's wurde großer Pomp entfaltet, nach Brauch der katholischen Kirche und der hohen Stellung gemäß, die Reuter als Hofkapellmeister und erster und zweiter Domkapellmeister eingenommen

hatte. Er wurde in einer Gruft im Stefansdome beigesetzt. Außer anderen waren allein 35 Priester seinem Sarge gefolgt.

III.

Bevor wir zur Besprechung der Werke Reuter's übergehen, wollen wir seine Persönlichkeit, seine Art mit dem Hofe und Kunstgenossen zu verkehren, betrachten. Reuter's Bild ist außer anderen als Ölgemälde im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde vorhanden. Dasselbe weist schöne, interessante, wenn auch etwas kalt vornehme Züge auf, die wohl auf Intelligenz schließen lassen. Diese vornehm-stolze Art findet sich wieder in Reuter's äußerem Leben. Er hat sich stets sehr gewandt am Hofe bewegt. Die Hofluft scheint überhaupt seine liebste Sphäre gewesen zu sein. Schon lange vor dem Regierungsantritt Maria Theresia's war er bei Hofe gut angeschrieben. Seine dramatischen Werke machten ihn namentlich mit den höchsten Herrschaften vertraut. Einige kleinere Serenaden (für 2 oder 3 Stimmen) von Reuter, welche für Festlichkeiten des Hofes komponirt waren, wurden sogar von Erzherzoginnen selber gesungen, was uns die Titelblätter der Partituren melden. Gerade für die Namenstage der Kaiserin Elisabeth und des Kaisers Karl VI. war Reuter der beliebteste Festkomponist. Diese Vertrautheit im Verkehr mit dem Hofe wurde früh schon eine ausgezeichnete, so daß der Kaiser bei Reuter's erstgeborenem Sohne Karl 1734 bereits Pathenstelle vertrat. Die Gunstbezeugungen des Kaisers gipfelten in dem Adelsdiplom Reuter's. Auch unter Maria Theresia verkehrte Reuter bei Hofe. So unterrichtete er die Töchter der Kaiserin. Letztere spendete ihm stets uneingeschränktes Lob in ihren Dekreten, wie wir des Öfteren gesehen haben. Und daß seine Stellung zu Maria Theresia eine nahe war, beweist uns z. B. der Umstand, daß im Jahre 1761, als Durazzo und Reuter hart in Konflikt gerathen waren, Reuter schon, bevor die Sache vom Obristhofmeisteramte der Majestät vorgetragen war, mündlich mit der Kaiserin darüber verhandelt hatte. Desshalb durfte Reuter, der übrigens mit seinen vorgesetzten Behörden (so mit Graf v. Bosymthal und dem Obristhofmeisteramte) bis dahin sehr gut gestanden, es auch wagen, dem Durazzo entgegenzutreten. Es müssen die von Durazzo gegen Reuter geführten Beschwerden nicht stichhaltig gewesen sein; denn sonst dürfte man doch trotz aller Hofgunst kurzen Prozeß mit Reuter gemacht haben. Eine Anekdote, die über Reuter noch heute gern von Wienern erzählt wird, zeigt auf das Trefflichste sein Verhältniß

zur Kaiserin. Reuter hatte eine Messe (*Cdur*), Schimmelmesse genannt, komponirt und in derselben das *Dona nobis* im $^{12}/_{8}$-Takt sich bewegen lassen, indem er den Vers Virgil's »*quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*« vor Augen hatte. Es sollte also eine Art Pferdegetrampel darstellen. Die Kaiserin, welcher das Außergewöhnliche dieses Satzes aufgefallen war, befrug Reuter hierüber. Derselbe sagte, er habe damit andeuten wollen, daß bei seinem vorgerückten Alter und anstrengenden Berufe es gut wäre, wenn er nicht nöthig habe, zu Fuße zu gehen. Die Kaiserin erfüllte ohne Weiteres den Wunsch Reuter's und stellte demselben jetzt stets eine Equipage, die von Schimmeln gezogen wurde, zur Verfügung.

Es ist leicht erklärlich, daß die Sonne des Hofes, die dem Reuter stets im freundlichsten Lichte erstrahlte, ihn etwas stolz und hochmüthig machte. Mit seinen Kapellmitgliedern scheint er in gutem Einvernehmen gelebt zu haben. Dies war aber nicht der Fall mit den Behörden des Domes und der Stadt. Wir haben schon früher bemerkt, daß letztere oft Klage über Reuter führten. Es war ja auch eigentlich unmöglich, daß er seine Stellung im Dome neben dem Hofdienste behalten konnte, weil dieser oft mit dem Domdienst zeitlich kollidiren mußte. Reuter ließ sich aber desshalb kein graues Haar wachsen, sondern behielt trotz aller Vorwürfe und Rügen die Stellung am Dome ruhig bei. Wenn er nicht konnte, ließ er sich vertreten. Ja trotzdem er die erste Kapellmeisterstelle nicht ordentlich verwalten konnte, weil er nicht die nöthige Zeit dazu hatte, nahm er doch noch im Jahre 1756 die Kapellmeisterstelle zum Gnadenbild dazu. Schon früher hatte sich Reuter einmal um diese Stelle mit dem Regens chori Ferdinand Schmidt zugleich beworben und seinen ganzen Einfluß in Bewegung gesetzt, dieselbe zu erhalten. Da legte aber der Rath der Stadt Wien ein energisches Veto ein, indem er auf die minimalen Leistungen der Kirchenmusiken unter Reuter hinwies. Nach Schmidt's Tode bekam er die Stelle dennoch. Diese Thatsache zeugt von einer Geldgier, die vielleicht in dem großen Hause, das Reuter machte, ihre Erklärung findet. Hierzu kommt aber noch, daß Reuter sowohl wie seine Gattin (die allerdings allein schon ein großes Gehalt bezog) unversorgte Geschwister und Verwandte zu unterstützen hatten.

Wir wollen schließlich noch einige Notizen über die Gattin Reuter's geben. Dieselbe hieß mit vollständigem Namem Ursula Anna Theresia Holzhauser. Ihr Vater war Dirigent der Kapelle der verwittweten Kaiserin Amalie und schließlich Mitglied der Chormusik bei St. Stefan. Theresia ward am 22. Oktober 1708 zu Wien geboren. Erst 17 Jahre alt, sang sie schon in Opern und Oratorien,

und zwar zunächst 3 Jahre ohne Besoldung. Sie kam desshalb, 20 Jahre alt, am 2. Januar 1728 ein, als wirkliche Sängerin angestellt zu werden. Fux befürwortete diese Bitte durch folgende Worte: »Theresia Holzhauserin, welche in Operen und verschiedenen anderen begebenheiten bey Hof ihre prob gesungen, kombt a. u. ein umb als ein würkliche Singerin a. g. aufgenommen zu werden. Wan nun diese Supplicantin mit einer ohne allen Mangel trefflichen Stimme begabet, benebens auch in der Musique dergestalten fest und sicher ist, daß Sie prima vista fast alles singen kan, welches Ihr wenig Singerin nachthun können, mithin zu der Musique gebohren scheinet. Allß ist meine wenige, doch zu Ihro k. M. Dienstbeförderung buchstäblich zillende meinung, Sie Holzhauserin möchte in die würkliche dienst a. g. angenommen werden auf wenigst 40 Thaller monatlicher besoldung«[1]. — Der Kaiser gab auf dies Gutachten die Antwort, er wolle sich die Sache des Weiteren überlegen. Bald darauf kam desshalb Theresia wieder um Anstellung ein. Fux schreibt mit erneuten Lobsprüchen Folgendes (am 10. December 1728): »Theresia Holzhauserin Singerin, welche unlängst a. u. eingekommen ist, umb in die Kay. Dienste a. g. angenommen zu werden, aber zum bescheid lauth beylag erhalten hat, daß Ihro Kay. May. sich weiter darüber resolviren wollen. Kombt abermahl a. u. ein Ihre bitt widerhollend. Ich berufe mich hierinfalls auf mein voriges parere, daß diese Supplicantin von einer vortrefflichen, und durch eine extension von dreien octaven gleichen stimme, guten Triller, und besonderen talento, benebens auch, welches bei dennen Singerinnen sehr ungemein ist, vollkommen fest in der Musique seye, dergestalten, daß selbe vil beytragen wurd zur Verbesserung der Kay. Teatral- und Cammermusique, umb so vil mehr, daß Selbe noch iung mithin immer besser werden kann. Ist derohalben meine widerholte mainung, Sie Holzhauserin möchte in die Kay. Dienst mit 1000 fl. jährlicher besoldung a. g. aufgenommen werden«. Sie wurde nun nicht mit 1000 sondern nur mit 750 fl. angestellt. Dies Gutachten des Fux gab in einer Nachschrift P. S. seiner May. dem Kaiser zu bedenken, »daß der im ledigen Stand aufnehmenden Singerinen die Condition bey der Aufnahme gesetzt werde daß, wann sie anders ihrer Hofbesoldung sich nicht verlustig machen wollen, Ihnen von einer gewissen von Ew. May. à pro portion ihres Alters a. g. determinirenden Zeit von so und so viel Jahren nicht erlaubt sein soll,

[1] v. Koechel, Fux, Beilage VI enthält unter No. 155 dieses Gutachten. Wenn Koechel darunter die Bemerkung setzt »wurde 1. Juli 1728 angestellt«, so ist diese völlig unrichtig, wie wir sehen werden.

ihren ledigen Stand zu verändern«. Diese Nachschrift des Fux wird ihren Grund wohl darin haben, daß er erfahren hatte, die Theresia Holzhauser sei mit dem jungen Reuter verlobt. Der Kaiser scheint aber auf diesen Vorschlag nicht eingegangen zu sein; denn bereits 1731 wurde das junge Paar kirchlich getraut. Gestützt auf ihre trefflichen Leistungen kam Theresia im Jahre 1730 schon wieder um Gehaltserhöhung ein. Wir erfahren aus dem Gutachten des Fux die schon früher angedeuteten Familienverhältnisse Theresia's. Fux schreibt: »Theresia Holzhauserin gibt wehmütig a. u. zu vernemben, daß nach dem Tottfahl ihres Vatters und Mutter sechs geschwistrigten zu unterhalten ihr oblige, welches mit ihrer besoldung deren 750 fl. jährlich Sie zu bestreitten nit vermöge, nimbt derohalben Ihre zuflucht zu der höchsten Clemenz Ihro Kay. May. mit der a. u. bitt umb ein a. g. accrescement: Wan dann diese Supplicantin unter allen Singerin die stärkheste ist, was die Music anbelangt, ich auch deßwegen gleich anfangs auf 1000 fl. jährlich für Selbe eingerathen habe; alß kan ich nit anderst, alß solches mein erstes parere nochmallen wiederhollen«. Die kaiserliche Resolution lautet »kan nach ihren begehren wegen daß sie schir allein dienen kan consolirt werden und soll gesehen werden bey den anderen untauglichen (Sängerinnen) nach und nach in ersparung zu bringen«. Sie bekam also jetzt 1000 fl. Dies hinderte sie jedoch nicht, 1731 bereits wieder um Gehaltserhöhung zu bitten, und zwar mit Erfolg. Fux' Gutachten lautet: »Theresia Holzhauserin Singerin kombt a. u. ein umb vermehrung Ihrer besoldung deren 1000 fl. jährlich. Es scheint nit nöthig zu sein dieser Supplicantin virtù, alß welche ohne deme bekandt ist, mit villen anzuziehen: Alß glaubte ich, doch ohne die geringste Maßvorschreibung, es würde für ihre Meriten nit viel sein, wan deren besoldung biß auf 1500 fl. jährlich a. g. vermehret würde. Hierüber ist die gehorsambste Concertations Commission der a. u. und einhelligen Meynung gewest, daß Ew. k. May. ihr Supplicantin annoch 500 fl. accresciment a 1ª Oktobris 1731 umb so mehrer a. g. beylegen könnten; alß Ihro K. Kay. Capell-Meister Sie solches in seinem Bericht unvorschreiblich eingerathenen quanti wohl würdig achtet 2° aber andere, ihr in der virtù nicht beykommende kay. Singerinen benantlich die mit 1800 fl. stipendirte Borosinin und die mit 1620 fl. jährlich gehalts begnädigte Perronin eine weit größere Besoldung dann die Supplicantin genüesen«. Der Kaiser schrieb sein »*Placet*« unter das Gutachten, welches am 20. Februar 1732 ausgefertigt ist. Merkwürdiger Weise nennt Fux die Theresia noch nicht Reutterin, obwohl sie sich schon am 27. November 1731 mit Reuter verheirathet hatte. Dies erklärt sich daraus, daß sie ihr

Gesuch um Gehaltserhöhung bereits am 30. September 1731 eingereicht hatte, was erst am 20. Februar 1732 von Fux begutachtet wurde. Vielleicht kann man auch hierin wieder eine kleine Andeutung sehen, daß Fux von der Verheirathung Theresia's nicht erbaut war. Das Placet des Kaisers hatte rückwirkende Kraft, nach dem Gutachten Fuxens wenigstens zu urtheilen, und so bekam Theresia ihre Erhöhung von 500 fl. noch vom 1. Oktober 1731 an nachgezahlt. Dies hielt sie aber nicht ab, 1734 schon wieder um Erhöhung einzukommen. Fux schreibt darüber am 4. December 1734: »Anna Theresia Reutterin Hof-Singerin gibt a. u. zu vernemmen, daß Sie schon 8 jahr die a. h. genad habe Ihro K. May. zu bedienen: anfänglich 3 jahr ohne besoldung: nachgehends mit 700 fl. jährlicher Besoldung: biß endlich erst vor 2 jahre ihre besoldung auf 1500 fl. seye vermehret worden. Nachdeme aber Sie Reutterin erfahren, daß der Pisanin besoldung biß auf 3000 fl. solte erhöht werden; kombt sie Reitterin alß älterer im Kay. Dienste a. u. Supplicando ein, daß sie nit geringer gehalten werden möchte. Wan nun die Pisanin auf gedachte weyß sollte accresciret werden: so finde ich billig, daß diese Supplicantin gleich tractiret werde: umb so vil mehrer, weillen Sie Reitterin an Festigkeit der Music der Pisanin weit überlegen ist«. Diese Bitte Theresia's wurde nicht erfüllt. Wohl aber wurden ihr als einmalige Dotation ein Jahr später 4000 fl. überwiesen. Am 7. Mai 1737 wiederholt sie ihre Bitte, ihre Besoldung, die 1500 fl. betrage, zu erhöhen. Fux schreibt an 6. Mai 1737: »Theresia Reutterin virtuose Kay. Hof-Singerin, kommt a. u. Supplicando ein um vermehrung ihrer dermahls in 1500 fl. genießenden besoldung. Wan nun diese Supplicantin alle Kay. Hofdienste nicht allein in solcher perfection gleich denen vorigen vornehmsten Singerinen, welche eine jährliche besoldung pr. 4000 fl. genossen haben, verrichtet, sondern auch selbige an Festigkeit in der Music weit übertrifft, folgsam gleichmäßige besoldung anhoffen könnte; so glaubte ich jedoch, daß sie Reutterin wegen umständen der jezigen zeiten, mit der besoldung der Sconienz, auch Kay. Singerin, nemlich deren 2700 fl. sich würde befriedigen lassen; wohin dan auch mein gehorsamst- ohnmaßgebiges parere abgegeben haben will«. Die Concertations-Commission trug darauf »wegen dermahlen schwären- und geldmanglenden Zeiten« auf ein accresciment von jährlich 1000 fl. an. Der Kaiser schrieb dazu: »placet bis bessere zeiten nachher weyter zu gedenken«. In ihrem Gesuche hatte Theresia dafür gedankt, daß ihr vom Hofe 4000 fl. zur Tilgung ihrer Schulden geschenkt seien. Sie habe aber kaum dieselben ganz bezahlen können. Diese Schulden erklären sich aus den ärmlichen Verhältnissen, in

denen ihre Familie lebte, wie wir sahen. Außerdem hatten ihr früher die 3 Jahre, in denen sie umsonst diente, doch auch Geld verschlungen. Und ihr Gemahl Georg Reuter hatte damals nur geringe Einkünfte; denn er war nur Kompositor mit 1000 fl. Besoldung. — Theresia hat bis zum Beginn der sechziger Jahre gesungen; sie wurde später bis zum Jahre 1781 als Sängerin noch im Status der Hofkapelle aufgeführt, obwohl sie eigentlich nicht mehr aktiv war. Außer aus dem stets lobenden Urtheil des Fux können wir auch aus anderen Umständen schließen, daß sie technisch ganz hervorragend tüchtig gewesen ist; so sind die Partien aus den Opern, welche sie nach den in den Partituren mitgetheilten Personen- und Darstellerverzeichnissen gesungen hat, theilweise von außerordentlicher Schwierigkeit. Ebenso wird sie auch manche schwierigen Solopartien aus späteren kirchlichen Werken ihres Mannes gesungen haben. Da ist Manches, was des weiten Stimmumfanges wegen ganz speciell für die Stimme Theresia's geschrieben erscheint. In den letzten Decennien ihrer Ehe lebte sie in großer Wohlhabenheit. Sie überlebte ihren Mann 10 Jahre und starb am 7. April 1782. In ihrem Testamente soll sie bestimmt haben, daß 500 Messen für ihr Seelenheil gelesen würden.

Zum Schluß müssen wir noch Einiges über Reuter und Joseph Haydn sagen. Reuter's Name ist bisher in der Musikgeschichte vornehmlich bei der Biographie Haydn's genannt worden, weil Reuter, als er 1739 in Hainburg anwesend war, um für den Stefans-Chor Kapellknaben zu dingen, zufällig den jungen Haydn fand und dessen außerordentliche Begabung erkannte. Haydn kam dann einige Monate später nach Wien ins Kapellhaus der Stefanskirche. Er erhielt daselbst musikalischen Unterricht von dem Instruktor der Kapellknaben im Gesang. Dieser Gesangslehrer der Kapellknaben war jedenfalls, wie auch heute noch z. B. in dem Kapellhause der Hofburg, ein befähigtes männliches Mitglied des Chores und nicht der Kapellmeister selber. Es ist nun Reuter stets der Vorwurf gemacht worden, er habe sich wenig um die Ausbildung Haydn's bekümmert. Das ist wohl richtig. Man muß aber dabei die Frage aufwerfen, ob er dazu verpflichtet war. Die Antwort wäre: moralisch wohl, aber nicht kontraktmäßig. Er behandelte eben leider den Haydn nicht anders als alle übrigen Kapellknaben. Allerdings muß Reuter doch hie und da dem jungen Haydn, wenn er sich in der Komposition versuchte, einige Anweisungen und Rathschläge gegeben haben. Das zeigt z. B. die bekannte von Dies erzählte Episode, welche mittheilt, daß einst Reuter den Haydn traf, als dieser sich mit der Komposition eines 12stimmigen *Salve regina* abmühte; er rief dem jungen Kom-

ponisten zu: »O du dummes Büberl, sind dir denn 2 Stimmen nicht genug!« Im Wesentlichen wird man nicht unrecht gehen, wenn man das Lehrerverhältniß Reuter's zu Haydn mit dem Haydn's zu Beethoven in Parallele stellt. Auch Vater Haydn hat dem jungen Beethoven zwar nicht andauernden, schulmeisterlichen Unterricht gegeben, er war aber dennoch so zu sagen dessen unsichtbarer Lehrer; denn Haydn's Geist ist es, der vielen Werken der ersten Schaffensperiode Beethoven's innewohnt. Ein gleicher Lehrer war Reuter für Haydn. Wir wollen davon absehen, daß in den Messen Haydn sammt Mozart den von Reuter eingeschlagenen Weg in's Extrem hineinführten. Die musikalische Atmosphäre, in welcher Haydn aufwuchs, war erfüllt von Reuter'schem Geiste; und das lieblich ungetrübte specifisch Wienerische Antlitz, das Reuter's Melodik schon oft in Arie und Chor zeigt, findet man bei Joseph Haydn später voll erblüht wieder.

IV.

Reuter's Werke.

I. Opern und opernähnliche kleinere dramatische Kompositionen.
(*Feste teatrale; Feste di camera, Dialogi, Serenate.*)

1727. Archidamia, Festa teatrale (Pasquini).
1728. 1) La Forza dell' amicizia in Oreste e Pilade, Festa teatr. (Pasquini).
2) Dialogo tra Minerva ed Apollo (Pasquini).
1729. La Magnanimità di Alessandro, Festa di camera (Pasquini).
1730. Plotina, Festa teatr. (Pasquini).
1731. 1) La pazienza di Socrate con due moglj, Scherzo drammatico (Pasquini).
2) Dialogo tra la Inclinazione ed il Bene, Festa di cam. (Pasquini).
3) La Generosità di Artaserse con Temistocle, Fest. di cam. (Pasquini).
4) Dialogo tra l'Aurora ed il Sole (Dichter unbekannt).
5) Il Tempo e la Verità, Fest. di cam. (Pasquini).
1732. 1) Alessandro il grande, Fest. di cam. (Pasquini).
2) Pastorale a due voci (Pasquini).
3) Zenobia, Fest. teatr. (Pasquini).
1733. Ciro im Armenia, F. di cam. (Pasquini).
1734. 1) Dafne, Fest. teatr. (Pasquini).
2) La Gratitudine di Mitridate, F. di cam. (Pasquini).
1735. 1) Il Palladio conservato, Componimento di Cam. (Metastasio).
2) Il Sacrificio in Aulide, Fest. teatr. (Pariati).
1736. 1) Diana vendicata, F. teatr. (Pasquini).
2) La Speranza assicurata, Serenata (Pasquini).
3) Statira, Festa di cam. (Pasquini).
1737. Brachte kein dramatisches Werk Reuter's, auch kein Oratorium.
1738. 1) Il Parnasso accusato e diffuso, F. teatr. (Metatasio).
2) L'Alloro illustrato, F. teatr. (Pasquini).
1739. L'Eroina d'Argo, Serenata (Pasquini).
1741. Dialogo per musica fra Diana ed Amore (Metastasio).

1754. La Corona, F. di cam. (Metastasio).
1755. La Gara, Serenata (Metastasio).
1756. Amore Prigionero, Fest. di cam. (Metastasio).
1757. Il sogno, Fest. di cam. (Metastasio).
1758. La Grazia vendicata, Fest. di cam. (Metastasio).

II. Oratorien.

1727. Abele (Salio Padovano).
1728. Elia (Car. V. v. d. Villatburg).
1729. Bersabea ovvero il Pentimento di David (Catena).
1731. Il Martirio di S. Giovanni Nepomuk. (Pasquini).
1732. La Divina providenza in Ismael (A. M. Lucchini).
1733. Il Ritorno di Tobia (Pasquini).
1734. La Betulia liberata (Metastasio).
1735. Gioas, Rè di Giuda (Metastasio).
1739. La Maria lebbrosa (Metastasio).

Den kleineren kirchlichen Gesangsstücken und Messen Reuter's fehlen größtentheils die Jahreszahlen. Unter dem Namen Reuter habe ich in den Bibliotheken gesehen:

20 Gradualien. 40 Offertorien. 46 Motetten. 6 Requiems. 26 Psalmen. 6 Stabat mater. 11 Alma Redemptoris. 7 Te Deum. 6 Vespern. 1 Completorium. 12 Hymnen. 2 Salve Regina. 3 Regina Coeli. 1 Ave Regina. 5 Litaneyen. 9 Miserere. 4 Chöre (No. 2 und 4 sind 2chörig).

Dies sind Werke, welche nicht mehr in der kaiserlichen Hofkapelle aufgeführt werden. Heute sind noch folgende gangbar:

11 Messen. 1 Requiem. 10 Offertorien. 1 Tractus pro feria. 1 Vesper mit 7 Psalmen. 1 Salve regina. 1 Graduale. 1 Improperia. 1 Ecce quomodo. 1 Lamentationen.

Wenn wir die Werke Reuter's besprechen wollen, so müßen wir kurz einen Blick werfen auf den Stand der musikalischen Komposition, welche in Wien obwaltete, als Reuter seine Thätigkeit als Komponist begann. Es standen, wie schon früher bemerkt, zwei Richtungen sich gegenüber, nämlich die des Fux und die des Caldara. Fuxens Schaffen beherrscht die Richtung auf das Gediegene und Stilreine, welche ihn vornehmlich auf die Kirchen- und Instrumentalkomposition hinwies und in diesen das Höchste leisten ließ. Fuxens Kunstanschauung wurzelt im Palestrinastil. Und somit steht er zu der in Oper und Oratorium herrschenden damaligen italienischen Richtung, deren Charakter ein Streben nach leichtflüssiger, lieblicher Melodik bekundet, im Gegensatz. Der Vertreter dieser italienischen Richtung in Wien war damals eben Caldara. Es ist leicht erklärlich, dass Caldara's Opern der damaligen Zeit besser gefielen als die Fuxens. Fuxens Individualität war für dramatische Komposition wenig geeignet. Er komponirte auch nur deßhalb Opern für den Wiener Hof, weil er als Kompositor dazu gezwungen war. Seine Opern bekunden vor Allem eine gewisse Trockenheit in der Erfindung. Der junge

Reuter schloß sich in seinem Schaffen ganz dem Caldara an. Reuter sen. hat, so viel ich von dessen Kompositionen gesehen habe, wenig auf seinen Sohn eingewirkt, trotzdem er der Lehrer desselben gewesen war. Ich kenne eine kleine Sammlung Ricercare und Capriccios von Reuter sen., welche die Jahreszahlen 1676—1686 tragen. Dieselben sind in dem Stile italienischer Violin- und Orgelmusik abgefasst. Sie zeigen im Grossen und Ganzen technische Reife, aber wenig bedeutenden Inhalt. Man findet in denselben ein Übermaß von Figurenwerk, das nichtssagenden Charakters ist. Die Figuren machen hier den Eindruck leerer Spielerei, während bei Reuter jun. später die Figuren doch Leben und Geist zeigen. Ferner kenne ich eine Anzahl kleinerer kirchlicher Vokalsachen, gewöhnlich a cappella, des älteren Reuter. Dieselben nähern sich der Fux'schen Richtung, und sind äußerst streng in den Stimmen geführt, durchweg diatonisch und sehr einfach in der Form. Ich werde auf dieselben später einmal zurückkommen müssen. Über die Kompositionen Reuters jun. ist bisher nichts Genaueres bekannt. Nur in der Geschichte des Oratoriums von Wangemann befindet sich ein Abschnitt über die Wiener Oratoriumkomponisten, der vom Grafen v. Laurencin abgefaßt ist und ein einseitiges, ja vernichtendes Urtheil über Reuter enthält. Laurencin wirft dem Reuter vor, durch übermäßige Ausbildung der Bewegungen in den äußeren Stimmen seiner Begleitung zum Verfall der Kirchenmusik in Wien wesentlich beigetragen zu haben. Er sagt: »Kennern der Kirchenmusikzustände Wiens ist es längst keine Neuheit mehr, sondern im Gegentheil eine durch viele Belege festgestellte Thatsache, daß unter allen Komponisten der vor Haydn-Mozart'schen Epoche G. Reuter wohl das Meiste zu der spätergekommenen grund- und bodenlosen Verflachung und Verweltlichung des Kirchenmusikstils beigetragen hat«. Ich muss vorwegnehmen, daß leider der selige Graf Laurencin die »vielen Belege« uns zu nennen schuldig geblieben ist. Die 9 Oratorien Reuter's führt er zwar an, sagt aber kaum etwas über dieselben, sondern verliert sich in allgemeine Bemerkungen über die Reuter'sche Kirchenmusik. Wenn er sagt, die 9 Oratorien Reuter's seien auf der k. k. Hofbibliothek vorhanden, so beweist schon dieses, daß er sich mit denselben nur oberflächlich beschäftigt, ja dieselben kaum gesehen hat; denn nur 7 sind in der Hofbibliothek vorhanden, die übrigen sind in anderen Musikbibliotheken Wiens zu finden. Laurencin's Ausführungen gipfeln in dem Satze, Reuter sei ein zwar in seiner Art gewandter, aber völlig geistloser Tonmensch. Nach eingehenderem Studium der Reuter'schen Werke kann ich mich diesem Urtheile nicht anschließen.

Reuter's Opern waren, wie wir im biographischen Theile sahen, zu Festen der kaiserlichen Familie komponirt und wurden an denselben mit großem Pomp[1] aufgeführt. Das Lokal war für die großen Opern die glänzend eingerichtete Schaubühne der Burg, oder der beleuchtete Teich der Favorita. Die Serenaten und kleineren opernartigen Stücke dagegen wurden weit bescheidener in Abendunterhaltungen aufgeführt.

Die Texte der Reuter'schen Opern sind zum größten Theil von Pasquini bis zum Jahre 1734, von diesem Jahre an wird Metastasio allmählich Reuter's Hauptlibrettist. Von den Oratorientexten schrieb Pasquini dagegen nur einen, Metastasio 3, die übrigen 5 sind von weniger hervorragenden Dichtern verfaßt. Ein Theil der Reuter'schen Opernstoffe ist der Historie entlehnt, ein anderer aus der Mythologie genommen, ein dritter Theil sind Allegorien und Personifikationen mit mythologischen Anklängen; dieser dritten Abtheilung gehören namentlich die Dialoge, Serenaten, wie überhaupt die kleineren dramatischen Sachen an. Die Oratorientexte sind aus dem alten Testamente und den Heiligenleben geschöpft. Aus dem neuen Testamente dergleichen zu nehmen war damals wenig üblich in Wien. Die Oratorien (azioni sacre) wurden in der Karwoche alljährlich aufgeführt. Die Aufführung war nicht mit gottesdienstlichen Funktionen verbunden. Die Texte führen in dramatischer Form Begebenheiten aus der heiligen Geschichte vor. Daher kommt die Form derselben der der Oper sehr nahe. Wenn man von dem Grundunterschiede beider, daß nämlich die Handlung im Oratorium nicht wie in der Oper scenisch dargestellt wird, absieht, so findet man wenig Unterscheidungspunkte. Reuter läßt seine Oratorien stets mit einer französischen Ouverture (Introduktion und Fuge) beginnen, während die Ouverturen zu seinen Opern die Dreitheiligkeit der italienischen Ouverture zeigen. Der erste dieser 3 selbständigen Sätze der Reuter'schen Opernouverture ist gewöhnlich ein weiter ausgeführtes Allegro, das den späteren einsätzigen Ouverturen (ohne Einleitung) nahe kommt. Der zweite Satz, Adagio, ist kurz und wird nur von den Streichern vorgetragen. Auch der dritte Satz gewinnt wenig Ausdehnung; zum Theil wird er durch kurze Menuetts gebildet.

Die Recitative und Arien sind in Oper wie Oratorium der Form nach durchaus gleichgebildet. Die Arien sind meistens Dacapo-Arien. In der Wahl der Ausdrucksmittel ist Reuter im Oratorium vornehmer,

[1] Über die Pracht, welche am Wiener Hofe bei Opernaufführungen entfaltet wurde, findet man Näheres in Johann Georg Keyssler's Reisen (herausgegeben 1740) Bd. 2. Seite 1213 ff.



ja vorsichtiger als in der Oper, namentlich macht er in jenem der solistischen Bravour nicht so große Konzessionen. Der Chor wird in Oper wie Oratorium gewöhnlich nur 2 mal, selten 3 mal oder öfter, angewendet. Im Oratorium, das gewöhnlich in 2 Abtheilungen zerfällt, schließt der Chor in der Regel beide Abtheilungen ab. In der Oper bildet er dagegen öfter Anfang und Schluß. Eine Abweichung von dieser gewohnten Anordnung bietet namentlich das Oratorium »*Elia*«, in welchem neben den beiden großen Chören auch kleine Chöre der Baalspriester und Israeliten eingeführt werden. Der Form nach sind die Chöre theils in Fugen, theils in Lied- resp. Madrigalform aufgebaut, und ausnahmslos 4stimmig, während Reuter's Messen auch kurze 8stimmige codaartige Schlüße aufweisen; ferner giebt es auch noch einige kleinere 2chörige geistliche Kompositionen von ihm. Ein Ensemble von mehreren Solostimmen kommt als Quartett gar nicht, als Terzett äußerst selten, als Duett dagegen des öfteren vor. Terzette wie Duette sind in den Dialogen, in denen nur 2 und 3 Personen auftreten, konzertirende Schlußsätze. Seine Recitative sind musikalisch recht matten Inhalts und die Deklamation durchaus schablonenhaft. Zur Begleitung dient vornehmlich das Cembalo, dem nur auszuhaltende Noten zugewiesen werden. Nur in einigen wenigen Fällen treten zu dieser Begleitung Instrumente hinzu. Dieselben wechseln dann gewöhnlich mit der Singstimme ab und wollen durch Zwischenspiele, die mit reichem Figurenwerk ausgestattet sind, der Illustration des Textes zu Hülfe kommen.

Im Orchester beschäftigt Reuter hauptsächlich das Quartett. Bläser treten zwar hinzu, werden aber zunächst nicht selbständig geführt, sondern schließen sich den Streichern genau an. Im Oratorium waltet dies Verhältniß von vorne bis hinten ob. In den Opern und den Messen dagegen behandelt Reuter die Bläser selbständiger. Ja wir haben in einer Oper (*La Speranza assicurata* 1736) bereits in einer Nummer vollständig das Haydn'sche Orchester. Zuweilen führt er auch in Arien Bläser, so namentlich gerne Fagott und Posaune, obligat ein. Als koncertirendes Begleitungsinstrument weisen seine Partituren auch einige Male ein Salterio (harfenartiges Instrument) auf. Die Arien, namentlich die Bravourarien, sind reich mit koncertirenden Zwischenspielen bedacht. Selbständige Orchestersätze (Ritornells) vor Beginn der Recitative und Arien sind selten bei ihm. Nur einmal kommt ein solches Ritornell vor (im Oratorium *Abele*) als stimmungsvolle Einleitung und Hindeutung auf das folgende Recitativ. Einige Male verwendet Reuter auch 2 Orchester, und zwar bei besonders festlichen Anlässen.

(Der Schluß der Abhandlung folgt im nächsten Hefte.)

Das musikalische Gedächtnifs

und seine Leistungen bei Katalepsie, im Traum und in der Hypnose.

Von

Richard Wallaschek.

Wenn wir im Folgenden von der Ansicht ausgehen, daß das Gedächtniß eine Lebenskraft, eine Funktion der organischen Materie ist,[1] so erkennen wir damit stillschweigend an, daß diese Gedächtnis-Funktion sich eben so gut entwicklungsgeschichtlich muß verfolgen und vielleicht erklären lassen, als der Träger derselben. Die Bewegung, die eine rollende Kugel auf die andere überträgt (die nun dieselbe Bewegung wiederholt), der Ton, der in einer Glocke mittönt, selbst wenn er nur in der benachbarten angeschlagen ist, der Gehörsnerv, der mit vibrirt, wenn die Schallwellen einer tönenden Glocke ihn treffen, das alles sind die bekannten Übergänge, die vom einfachsten physikalischen Gesetz zu unserem Gegenstande herüberleiten. Wenn nun ein Organismus einer Reflexbewegung unterliegt, mit der er auf einen Reiz entsprechend antwortet, so ist das physikalische Gesetz der Kraftübertragung damit nicht im geringsten verändert, wenn auch die ausführenden Faktoren und die sich ergebenden Bilder andere sind. Wir haben Beispiele genug von Reflexen, die so ausfallen, daß sie eine einfache Wiederholung, eine Nachahmung desjenigen Bildes sind, das sie angeregt hat (Klangnachahmung der Papageien, Bewegungsnachahmung der Affen), und sind wir einmal bei diesem Stadium angelangt, haben wir erkannt, daß der Ursprung der Imitation im Reflex liegt[2], so ist damit die

---

[1] Wir können diesen Gedanken nicht aussprechen ohne seines Autors Ewald Hering zu gedenken (»Über das Gedächtnis«. Wien 1870). Die fundamentale Bedeutung dieses Ausspruches ist seither allgemein anerkannt.

[2] Wernicke, Der aphasische Symptomenkomplex.

wesentlichste Grundlage gewonnen, die wir zur Erklärung so vieler »geistiger« Erscheinungen brauchen, die alle ursprünglich von der Imitation ausgehen.

Alles, was das Thier lernt und kann, verdankt es zunächst der Wirkung imitatorischer Reflexe, und es ist der Ethnologie heute bereits gelungen, auch den Anfang des menschlichen Könnens (der Kunst) als von der Nachahmung ausgehend zu charakterisiren. Aber nicht immer ist es die augenblickliche Reproduktion im imitatorischen Reflex, die uns verräth, daß ein Eindruck stattgefunden hat. Der sinnliche Eindruck läßt einen Überrest zurück, auf den neue Eindrücke stoßen, neue Überreste zurücklassend, die sich nun entweder fördern oder hemmen, von neuem erwachen oder versinken, je nach dem Inhalt, den sie tragen, mögen sie sich nun ihm entsprechend ordnen oder wild im Wirbel drehen, im Sturm alles mit sich reißend, was die entfesselte Energie im Laufe ihrer Wirksamkeit gesammelt hat.

Eindrücke und Überreste, Aufbewahrung und Erinnerung, sie bilden zusammen, was wir mit dem gemeinschaftlichen Namen Gedächtniß bezeichnen, sie sind die lebendige Kraft, die in uns wirkt, die stets von neuem angeregt, eine großartige innere Wirksamkeit entfaltet, als physiologische Hemmung, psychologische Verarbeitung, in unzähligen emotionalen Regungen eindringlich und doch geheimnißvoll ihre Macht verrathend. So ist das Gedächtniß ein zurückgehaltener Imitationsreflex,[1] der sich mit anderen Reflexen oder deren Spuren verbunden hat. So komplicirt nun auch der innere Proceß beim Gedächtniß im Verhältniß zum imitatorischen Reflex sein mag, äußerlich können sie sich doch gleichen, und die Thatsache, daß ein Eindruck anderswo wiederholt wird, ist daher stets noch einer weiteren Prüfung zu unterziehen, bevor wir entscheiden, ob wir Gedächtniß im höheren Sinne (auf Grund psychischer Verarbeitung) oder einen Imitationsreflex vor uns haben, der ja unter Umständen von ungewöhnlicher Größe sein kann.

Beide Stadien, mit dem Ausdruck Gedächtniß zu bezeichnen, erleichert nur die Erkenntniß vom entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang derselben. Schließlich behält jede Materie einen einmal erfolgten Eindruck längere Zeit und weist seine Spuren immer wieder auf, so oft auch ein neuer Eindruck kommt. Aber von da bis zu dem Stadium, das wir gewöhnlich mit Gedächtniß zu bezeichnen

[1] Diese Bezeichnung stammt von Bain. Auf die Zurückhaltung selbst scheinen auch Messungen hinzuweisen, die man an reflektiver und bewußter Thätigkeit angestellt hat. $^1/_{20}$ Sekunde für den Reflex, $^1/_7$—$^1/_5$ Sekunde für das Bewußtwerden. (Forel, Das Gedächtnis. Zürich 1885. pag. 19.)



gewöhnt sind, ist doch noch ein weiter Schritt, der nicht übersehen werden darf, selbst wenn man annimmt, daß er stufenweise erfolgt und sich entwicklungsgeschichtlich verfolgen läßt. Bekanntlich haben selbst unsere Musikinstrumente (besonders Blasinstrumente) die Tendenz, alle Töne immer so hervorzubringen, wie sie ursprünglich darauf geblasen wurden, und der Anfänger, der etwa eine neue Trompete falsch »einbläst«, verdirbt sie für alle Zeiten, so daß dann auch der geübte Bläser gewisse Töne immer gerade so falsch herausbringt, wie sie ursprünglich hineingebracht wurden.[1] Darf man das als Gedächtniß der Trompete bezeichnen? Das gemeine Gefühl sträubt sich dagegen, ebenso wie die Überlegung manches Gelehrten, und deßhalb glaube ich hat Ladd recht, zu behaupten: *»it is only the addition of consciousness to the whole transaction that gives us any right to characterize it by the word »memory««*.[2] Allein dieses Bewußtsein ist eben nach jener Theorie eine Funktion der Materie, und sein Hinzutreten bezeichnet eben nichts anderes als ein weiteres Entwicklungsstadium.

Auf dem Gebiete des musikalischen Gedächtnisses nun tritt dieser Unterschied ganz besonders hervor. Inwieweit sich die Tonproduktion mit dem Geistesleben des »Sängers« verbunden hat, wird um so schwerer zu entscheiden sein, als der geistige Eindruck der Musik ein wesentlich anderer ist als bei der Sprache, demzufolge uns manche Tonfolge als Musik erscheint, während sie, innerlich betrachtet, bloßer Mechanismus ist. Wir sind bei der Betrachtung so mancher Sänger so viel auf Konjekturen angewiesen, daß bestimmte Resultate schwer zu erlangen sind. Objektive Grenzen zwischen Reflex und bewußtem Gedächtniß lassen sich überhaupt nicht ziehen. Inwieweit sich die Produktion von Tönen bei Thieren mit ihrem »Geistesleben« verbindet, ist zum mindesten zweifelhaft. Ich speciell halte die ganze »Musik« im Thierreich für Gefühlsreflex in Produktion und Reproduktion. Für bewußte Komposition und

---

[1] »Die Atome des Holzes oder Blechs, erklärt Jessen, reproduciren die gewohnten Schwingungen, und was das Holz vermag, das vermögen die Nerven in noch viel höheren Grade« (Versuch. einer wiss. Begr. d. Psych. pg. 479). Wahrscheinlich wird auch durch die an immer denselben Stellen entstehenden Schwingungsknoten das umliegende Material an gewissen Punkten verdichtet, so entstehen auch im Material an bestimmten Stellen Berg und Thal, und das erschwert das Entstehen der Schwingungsknoten an anderen Stellen.

[2] Phys. Psycholog. 1. ed. pg. 554. In diesem Sinne unterscheidet auch W. James (Psychology I, 646) zwischen *»elementary habit«* und bewußtem Gedächtniß *»memory«*. Über diese und ähnliche Streitfragen siehe die ausgezeichnete Geschichte der Gedächtniß-Theorien von W. H. Burnham, *Memory, Historically and Experimentally considered*, im *American Journal of Psychology*, *vol II.*

willkürliche Erinnerung habe ich keine Beweise gefunden. Ähnliche Zustände finden wir beim Menschen auf niederer Kulturstufe wieder. Es ist oft bemerkt worden, daß speciell das musikalische Gedächtniß ohne kausalen Zusammenhang mit der Intelligenz, bei Genies und Cretins scheinbar gleich hoch entwickelt ist.[1] Ich habe jedoch nicht den Eindruck gewonnen, als ob von vornherein auch nur die äußerliche Erscheinung des musikalischen Gedächtnisses in beiden Fällen dieselbe wäre, ganz abgesehen von einer psychologischen Prüfung des geistigen Zusammenhanges. Allerdings ist z. B. das musikalische Gedächtniß der Hottentotten ein erstaunlich großes, aber wir vergessen, daß der Imitationsflex auf primitiver Stufe überhaupt größer ist als beim Kultur-Menschen, und ein — wenn auch hochentwickelter — Reflex ist es doch nur, wenn Musik sammt einem Text reproducirt wird, den man nicht versteht, wie das auf primitiven Kulturstufen wohl vorkommt. Andere Fälle von rein reflektiver Reproduktion, also Gedächtniß im niederen Sinne, finden wir bei Idioten. Sie haben oft ein gutes Gedächtniß für alle Gesichts- und Gehörseindrücke und »lernen alles nachahmen, was sie in verschiedenen Künsten, Malerei, Skulptur, Architektur gesehen haben, doch es ist eine bloße Nachahmung ohne Erfindung. Einige von ihnen lernen Musik auf dieselbe Art und andere versuchen sich in den niedersten Gattungen der Dichtkunst, die sich durch bloßen Rhythmus auszeichnen.«[2] Diese Erwägung zeigt uns deutlich die zwei verschiedenen Arten der Reproduktion, die wir beide als Gedächtniß bezeichnen, die eine auf Grund vollständiger geistiger Verarbeitung, verbunden mit Erfindung und Produktionskraft namentlich auf künstlerischem Gebiet, die andere als todter Mechanismus. Wir werden daher stets insbesondere mit Rücksicht auf die musikalische Fähigkeit nicht bloß die Reproduktionsthatsache als solche, sondern auch Verständniß und Erfindung zu prüfen haben, bevor wir über diese Fähigkeit urtheilen. Die musikalischen Leistungen der Idioten sind wohl mehr dem Gedächtniß im obigen weiteren Sinne zuzuschreiben. Damit ohne weiteres das berühmte Gedächtniß Mozart's zu vergleichen und seine erstaunliche Leistung, Allegri's *Miserere* nach zweimaligen Hören zu merken und niederzuschreiben, geht denn doch wohl nicht an. Eine vielstimmige Komposition zu behalten, bedarf einer ganz anderen, mehr kontemplativen Geistesthätigkeit als die Wiederholung einer einfachen Melodie. Überdies kennzeichnet

---

[1] Überraschende Beispiele bei Ribot, *Diseases of memory*. II, 4.

[2] Abercrombie, *Inquiries concerning the Intellectual Powers*. 8th. edit. London 1838. pg. 353.

sich das musikalische Gedächtniß des Genies im sofortigen Erfassen auch der komplicirtesten Komposition, während der Naturmensch doch erst eigens einüben oder wenigstens sehr oft hören muß, bevor er nachzuahmen im Stande ist. Endlich bedarf es noch eines weiteren musikalischen Urtheils, das Gehörte niederschreiben zu können, welch' letztere Fähigkeit auch bei solchen nicht ohne weiteres vorhanden ist, die die Notenschrift kennen.

Die neuesten Untersuchungen über den Musiksinn der Idioten haben die bekannten Erscheinungen noch in weiterem Umfange bestätigt.[1] Dabei wurden die zwei Hauptformen des intellektuellen Defekts bei Idioten unterschieden: der idiotische Schwachsinn und der idiotische Blödsinn. Zur Beobachtung gelangten 180 Idioten und 82 normale Kinder. Ein völliger Mangel musikalischer Begabung fand nur bei 11 % der Idioten und 2 % der Kinder statt, während bei nahezu $^1/_3$ der Idioten die Begabung eine gute war. Bei den mit idiotischem Blödsinn Behafteten fehlte bei 5 (von 30) jede Gefühlsreaktion, obgleich sie Gehörseindrücke aufnahmen. Eine Kranke weinte beim Ton der Trommel, ein epileptischer Idiot ward beim Glockengeläute, ein blödsinniger Hydrocephalus durch Blechmusik in hochgradige zornige Erregung versetzt. Andere indifferente Geräusche riefen angenehme Klänge hervor, und in 15 Fällen war motorische Erregung zu verzeichnen. Bei sämmtlichen Blödsinnigen äußerte sich der freudige Affekt in »photographisch gleicher Weise«, selbst die Zeitdauer war so ziemlich dieselbe. Ein Beweis für den physischen und Gefühlseinfluß der Musik. 5 trällerten die gehörten Melodien spontan richtig nach, erst die zunehmende Abstumpfung raubt ihnen auch diese Fähigkeit.

Höchst bemerkenswerth ist ferner das Resultat, »dass das weibliche Geschlecht eine entschieden günstigere musikalische Veranlagung zeigte als das männliche«.[2]

Wildermuth's Untersuchungen legen die Vermuthung um so

---

[1] Dr. Wildermuth-Stetten, Untersuchungen über den Musiksinn der Idioten in Allg. Zeitschrift für Psychiatrie. Berlin 1889. 45. Band. 5. Heft. pg. 574.

[2] Das ist um so wichtiger, als bekanntlich die Formalaesthetik aus der geringen Theilnahme der Frauen an musikalischen Leistungen auf die Bedeutungslosigkeit des Gefühls für Musik schloß. Diese psychologische Betrachtung hätte aber nicht die Leistungen sondern die Anlage in Betracht ziehen sollen. Diese Anlage ist — wie ich noch in einem anderen Zusammenhange zeigen werde — auch bei den Naturvölkern im weiblichen Geschlechte größer. Daß sie auf späteren Kulturstufen in den Leistungen zurückbleiben, folgt daraus, daß zum Komponisten noch andere als rein musikalische Faktoren gehören, zu deren Ausbildung und Verwerthung die moderne Gesellschaft die Frauen leider weder heranzieht noch überhaupt zuläßt.

näher, dass die beiden Arten des musikalischen Gedächtnisses (beim Genie und Idioten) weit auseinander liegen, und diese Verschiedenheit steigert sich, wenn wir daran denken, daß die im Gedächtniß behaltene Musik das Genie noch ganz anders ergreift, also ganz anders aufbewahrt wird (somit ein höheres Gedächtniß ist), als beim Idioten. Trotzdem möchte ich den imitatorischen Reflex in der Musik nicht gerne in seiner eigenthümlichen Bedeutung herabsetzen. Er ist gewiß die Grundlage, von dem alle weitere musikalische Entwicklung ausgeht; in dieser Entwicklung aber geht es ihm so wie allen Reflexen, die erste Stufe derselben macht äußerlich den Eindruck, als ginge der sinnliche Effekt eher zurück als vorwärts, und erst später äußert sich die höhere Wirkung in verklärterer Form. Auch ist es ein Zeichen größerer musikalischer Anlage, wenn gewisse Personen sofort bei Anhörung eines Musikstückes sich veranlaßt fühlen mitzusingen, aber es ist zugleich ein Zeichen mangelnder musikalischer — oder vielleicht auch allgemeiner — Erziehung, und so lange diese nicht eintritt, ist wenigstens heutzutage bei dem hohen Stande unserer Kunst, nicht viel von solchen Sängern zu erwarten. Der Verständige schweigt und lauscht, gleichzeitige Mitwirkung verdirbt ja nur den Eindruck. Dadurch aber ist er äußerlich und momentan demjenigen ähnlich, der überhaupt nicht musikalisch ergriffen ist, und erst später wird der ursprüngliche Eindruck aus der Fülle des Geisteslebens heraus reproducirt. Es scheint, daß in vielen Fällen auch die Spuren des musikalischen Eindrucks nicht als todte Bahnen zurückbleiben, sondern darüber hinaus eine lebendige Kraft accumulirt wird, die eine Zeit braucht, um, mit anderen Eindruckswirkungen verbunden, wieder an die Oberfläche des Bewußtseins zu kommen; das ist eben die Zurückhaltung des Reflexes vor seiner Umwandlung in eigentliches Gedächtniß. Leider sind wir bisher nicht in der Lage, über den mehr oder weniger bildlichen Ausdruck hinaus positive Beschreibungen dieses Vorgangs zu geben, doch Thatsache ist, daß das musikalische Gedächtniß, wenn auch nur einem einzigen Eindruck folgend, oft erst nach einer Zeit seine Wirksamkeit beginnt. Unmittelbar nach dem Koncert oder der Oper verschwimmen selbst die anziehendsten Melodien vollständig, um nach einiger Zeit uns wieder vollkommen klar gegenwärtig zu sein. Ob wir deßhalb mit Henle gerade eine 24stündige Periodicität des Gedächtnisses annehmen dürfen, läßt sich allgemein wohl überhaupt nicht entscheiden. An mir selbst habe ich beobachtet, daß der nächtliche Schlaf (circa 9 Stunden) längst verloren geglaubte musikalische Erinnerungen wieder erweckt, von Ausnahmefällen abgesehen, wo oft nach Wochen und Monaten ohne erklärbaren Zusammenhang Melodien

auftauchten, an die zu erinnern ich mich vorher vergebens bemühte; aber so klar sie auch erschienen, so leicht verschwanden sie wieder.

Dieses unvermuthete Auftauchen von Erinnerungen kann nun n einem Grade und unter Umständen stattfinden, die eine genauere Prüfung nothwendig machen. In vielen Fällen scheint es mir, als ob der sinnliche Eindruck vor seiner vollständigen psychischen Verarbeitung zum eigentlichen Gedächtnisse isolirt zurückgeleitet und als Reflex frei werden könnte. Wenn nämlich die Hypothese richtig ist, daß Gedächtniß nur ein zurückgehaltener Reflex ist, zurückgehalten durch andere Eindrücke desselben oder anderer Sinne, so wäre es leicht erklärlich, daß in Folge der Hemmung gewisser Nervencentren oder -Bahnen die Spuren aller bisheriger Sinneseindrücke lahm gelegt werden, und nun ein einzelner neuer Eindruck oder eine einzelne unbeeinflußte Spur eines Eindrucks als Reflex zur Geltung kommt, da sie durch keine lebendige Verbindung zurückgehalten wird.

Denselben Sinn hat es wohl, wenn Forel (Der Hypnotismus. Stuttgart 1889. pg. 52) sagt: Die Umwandlung einer durch den Hypnotiseur veranlaßten Vorstellung der Handlung in die durch den Hypnotisirten durchgeführte Handlung wird ermöglicht »durch die Hemmung oder Dissociation der das Gleichgewicht haltenden organisch associirten Gegenvorstellungen«.

Ob nun jene Hemmung geschieht durch Gehirnkrankheiten, künstliche Einwirkung bei der Hypnose, durch Haschisch, Narcotica oder natürlichen Verlauf im Schlaf und Traum, ist für den Effekt natürlich gleichgültig, und so zeigen auch die Beispiele, die wir bezüglich dieser Fälle anzuführen haben werden, durchaus Familienähnlichkeit, gleichgültig durch welche der erwähnten Ursachen sie erzeugt werden.[1] So sang ein Patient im Zustande eines leichten Deliriums, verbunden mit Erysipelas des Kopfes, mit großer Genauigkeit einige gälische Gesänge. In gesundem Zustande hatte er durchaus keine Anlage für Musik, und obgleich er in seiner Jugend einige Kenntniß der gälischen Sprache besaß, war er ihrer seit Jahren entwöhnt, und man glaubte daher, er habe diese Kenntniß längst verloren.[2] Offenbar tauchte hier die Erinnerung an die Melodie zugleich

[1] Vgl. Forel, Der Hypnotismus, pg. 19: »Die Verwandtschaft des Hypnotismus mit dem normalen Schlaf ist unverkennbar, und ich muß Liébeault beistimmen, wenn er sagt, daß sie sich nur durch Verbindung mit dem Hypnotiseur von ihm grundsätzlich unterscheidet«. Desgl. Sully, Illusionen, pg. 176. Dazu hat v. Schrenck-Notzing die Analogie mit dem Haschischrausch hinzugefügt.

[2] Abercrombie, a. a. O. pg. 143.



mit dem Text auf. Gerade mit Bezug auf dieses Beispiel glaube ich sagen zu können, daß dieser Mann nicht etwa zeitweilig musikalisch wurde, sondern daß sein Gesang rein reflektorisch von statten ging.

Die Frau eines Geistlichen in Northampton bekam nach dem Wochenbett einen Wahnsinnanfall. In diesem Zustande sang sie zur Überraschung ihrer Umgebung mehrere schöne Melodien, welche ihre Schwester in ihrer Gegenwart vor einiger Zeit gelernt hatte. Vorher aber hatte sie selbst nie Spuren von musikalischem Gehör oder eine Stimme gezeigt.[1]

Man hat oft versucht, derartige Fälle ungewöhnlichen Vergessens und Erinnerns durch Erkrankung gewisser Gehirnpartien (namentlich in Verbindung mit Aphasie) zu erklären, und diese Erklärung scheint in der Mehrzahl der Fälle auch die brauchbarste zu sein, besonders wo es sich um ein doppeltes Ego mit ganz verschiedenen Eigenschaften handelt. Aber gerade bei jenen Zuständen, wo man einmal musicirt und das anderemal nicht, scheint mir die obige Erklärung durch locale Gehirnkrankheit nicht passend zu sein, zumal wir wissen, daß es sich beim musikalischen Ausdruck nicht um gewisse Gehirnpartien oder eine bestimmte Hemisphäre handelt, sondern um das ganze Gehirn, wo jeder beliebige Theil genügt, die reflektorische und Gefühlsäußerung zu bewirken.

Noch deutlicher scheint mir meine obige Erklärung für den folgenden Fall zu stimmen. Eine junge Dame litt an Paroxysmen, die wiederholt während des Tages auftraten und von 10 Minuten bis zu einer Stunde dauerten: ihr Körper wurde dabei bewegungslos, ihr Auge starr, weit geöffnet, und sie selbst vollständig unempfänglich für jeden äußeren Eindruck. »Sie wurde oft davon befallen, während sie Klavier spielte, fuhr dann aber fort, einen Theil der Melodie immer und immer wieder zu spielen, vollkommen fehlerfrei, aber ohne über einen gewissen Punkt hinauszukommen. Einmal wurde sie davon befallen, nachdem sie begonnen hatte, ein Musikstück von Noten zu spielen, das ihr vollständig neu war. Während des Paroxysmus nun fuhr sie fort, diesen Theil, den sie schon gespielt hatte, zu wiederholen, 5 oder 6 mal vollkommen fehlerfrei; nachdem sie jedoch von dem Anfall befreit war, konnte sie jenes Stück nicht mehr ohne Noten spielen.«[2] Abercrombie meint, die Dame habe während des Paroxysmus auswendig spielen müssen, da sie während desselben »*entirely insensible*« war. Der reflektorische Charakter eines solchen Spiels scheint mir hier offenbar zu sein, besonders da die entsprechenden Bewegungen

---

[1] *Philosophical Transactions, vol. XLIV. Part. II.* 1747. pg. 596.
[2] Abercrombie a. a. O. p. 299, 300.

durch das erstmalige Spiel im gesunden Zustand nun einmal eingeübt waren. Wie dem aber auch sein mag, daß sie bewußt nicht spielen konnte, was ihr unbewußt gelang, scheint nach allem, was wir über willkürlichen und unwillkürlichen Ausdruck wissen, nichts ungewöhnliches mehr. Jedes von beiden geht auf besonderen Bahnen von statten. Dabei ist es ganz gut möglich, daß ursprünglich willkürliche Bewegungen erst automatisch geworden sind (sog. sekundäre automatische Aktion), und beim Spielen musikalischer Instrumente wird da noch außerdem die Unterstützung des Muskelgedächtnisses hinzukommen, der das Gehör oft erfolgreich und sicher unterstützt.[1]

Für die mechanische Fortsetzung einer einmal angefangenen Bewegung läßt sich auch die weitere Erklärung geben, daß »dem Ich die Macht gebricht, zügelnd in den Lauf gewisser im Gange befindlicher Vorstellungsreihen einzugreifen«. Ein Schuster, der sein Leder aus der Hand legt, sticht sich mit der Nadel noch in die Hand. Ein anderer spricht oder schreibt mehr als man von ihm verlangt. (Gewohnte störende Redensarten, der Schnörkel bei der Unterschrift.) »Ein Musiker, der den rechten Ton getroffen, schloß demselben immer noch eine der Tonleiter entsprechende Reihe an.«[2] Diese Formen von Disphrasie stehen hart an der Grenze von pathologischen und normalen Zuständen.

Ein noch merkwürdigerer pathologischer Fall ist der folgende: Ein Mädchen von 7 Jahren, Waise, war im Hause eines Farmers mit der Wartung des Viehs betraut worden. In dem an ihre Schlafkammer anstoßenden Raum pflegte um dieselbe Zeit ein umherziehender Geiger des Nachts seine Spielübungen abzuhalten, ohne daß das Mädchen davon irgendwie Notiz genommen hätte. Einige Jahre später kam sie in das Haus einer wohlthätigen Dame, und hier entdeckte man an ihr die merkwürdige Gewohnheit, des Nachts, während des tiefsten Schlafes Töne hervorzubringen, die denen einer Violine vollkommen ähnlich waren. Sie ahmte alles genau nach, erst das Stimmen des Instruments, dann ein kleines Praeludium und endlich das volle ausgearbeitete Tonstück. Ja sie hielt auch während des Vortrags an gewissen Stellen inne und schien eine weitere Prüfung der Stimmung nachzuahmen, dann fuhr sie genau an derselben Stelle wieder fort, wo sie unterbrochen hatte. Solchen Paroxysmen, die sich in Intervallen von 1—20 Nächten wiederholten, folgte

[1] Carpenter, (*Mental Physiology*. 4. edit. pg. 75. § 71) erwähnt zwei ähnliche Fälle von Fortsetzung des Spieles im Schlaf und während des Paroxysmus.

[2] Kußmaul, Störungen der Sprache in Ziemssen's Handb. d. spec. Phath. u. Ther. XII. Bd. Anh. Leipzig 1877. pg. 219.

gewöhnlich ein heftiges Fieber, und Schmerzen in verschiedenen Körpertheilen. Ein oder zwei Jahre nachher ahmte sie die Musik nach, die in dem Hause ihres gegenwärtigen Aufenthaltes gespielt wurde. So imitirte sie ein altes Piano, begann zu singen, noch dazu in täuschender Ähnlichkeit mit den Stimmen der Damen des Hauses. Dann begann sie in ihrem Schlaf scheinbar Instruktionsstunden zu geben, die verschiedensten Themen besprechend, die ihr sonst vollkommen fern lagen. Sie konjugirte lateinische Verba, sprach einige Sätze französisch, und gab auch an, sie von einem Herrn in einem Laden gehört zu haben. In wachem Zustande wußte sie von alle dem nichts, nur die Gestalt jenes Herrn blieb ihr erinnerlich. Überhaupt schien sie im Schlaf sehr intelligent, im wachen Zustande ziemlich langsam und geistig träge zu sein und zeigte unter anderem auch keine Anlage für Musik. Im Alter von 21 Jahren wurde sie wegen unmoralischen Lebenswandels entlassen, während zugleich in ihren nächtlichen Gesprächen eine Abnahme der scheinbaren Intelligenz konstatirt wurde. Man glaubt, daß sie später wahnsinig geworden ist.[1]

In diesem ungewöhnlich überraschenden Fall scheint mir alles dafür zu sprechen, daß hier im Schlaf eine Reflexaktion frei geworden ist oder vielmehr wieder auflebt, deren Abwicklung in den mannigfachen physiologischen und pychologischen Processen des wachen Zustandes zurückgehalten wurde. Eine bloße Steigerung der Fähigkeiten in der oben angedeuteten Weise ist denn doch in solchem Grade zu ungewöhnlich, als daß wir sie hier als vollkommen zureichend für die Erklärung betrachten könnten, wenn wir auch nicht weit über innere Wahrscheinlichkeiten bei unseren Erklärungsgründen hinauskommen.

Einen äußerlich ähnlichen Fall von außergewöhnlichem musikalischen Gedächtniß, der jedoch auf nachweisbare pathologische Ursachen zurückzuführen ist, ist der folgende:[2] Ludovica Baerkmann, 22 Jahre alt, verheirathet, aus polnischer Familie, sprach polnisch, verstand auch deutsch, keineswegs aber italienisch, obgleich sie sich mehrere Jahre lang bei ihrer an einen Italiener verheiratheten Schwester aufgehalten hatte. Sie war nicht musikalisch, hatte aber

[1] Abercrombie a. a. O. 304—308.

[2] Abgedruckt in Kieser's Archiv für den thierischen Magnetismus. X. Bd. 2. Stück, pg. 127; er stammt aus: Joseph Frank, *Praxeos medicae universae praecepta. Part. II. Vol. I. Sect. I.* p. 495. *Lips.* 1818. Obgleich der Herr Verfasser viel vom thierischen »Magnetismus« zu halten scheint, ist doch sein Bericht so ausführlich und genau, daß er sich wissenschaftlich verwerthen läßt. Wir wollen die musikalisch wichtigen Thatsachen daraus anführen.

sonst öfters das Theater besucht.« Sie gebar am 2. December 1815 ein Kind, das später starb, verfiel am 23. December in ein hitziges Fieber, und bekam eine weiße Geschwulst an beiden Schenkeln, die immer bedeutender wurde, die Kranke an das Bett fesselte und ihr unzählige Schmerzen verursachte. Auf die ganze Krankengeschichte und die interessante Behandlung kann ich natürlich nicht eingehen, doch muß ich erwähnen, daß mit immerwährender Verschlimmerung ihres Zustandes schließlich regelmäßige kataleptische Anfälle täglich zwischen 4 und 5 Uhr Nachmittags und des Abends eintraten, nach welchen sie in einen Zustand der Ekstase verfiel; »zuletzt aber fing sie (die Unmusikalische!) einen Gesang an, in welchem sie ihren traurigen Zustand beweinte und die Hülfe des Himmels anflehte: sie bediente sich dabei der polnischen Sprache, mischte aber ganze Stellen in italienischer Sprache ein«. Aus dem vorhergehenden ist ersichtlich, woher sie diese Kenntniß hatte, und wie aus anderen Beispielen zu entnehmen, ist das plötzliche Wiederauftauchen der einmal gehörten Sprachen auch ohne »Magnetismus« erklärlich. Solche Gesänge mit oft poetischem Text wiederholten sich nun mehrere Male. Die »Dichtung« selbst sammt der dazu gehörigen Melodie — einer offenbaren italienischen Arie — citirt der Verf. pg. 131 u. ff. Zur Charakterisirung bemerkt er: »Die Melodie, welche durch Deklamation, nach Art der italienischen Recitative, unterbrochen wurde, und wobei B. Forte und Piano gehörig beobachtete, wurde oft wiederholt. Die Arme, besonders der linke, folgten in mäßiger, bedeutungsvoller und mit einer gewissen Würde verbundener Bewegung, dem Gesang« (vielleicht reflektorische Nachahmung der auf der Bühne gesehenen Aktion). Man verständigte sich schließlich mit B. während der Anfälle, indem man, wie der Berichterstatter behauptet, auf den Magen oder ihr durch Glasröhren oder Kohlenstäbe leise in das Ohr sprach, oder indem man die Hand auf die Magengegend legte und gegen den Scheitel sprach. Ich kann natürlich jetzt nicht mehr feststellen, wie weit dieser Apparat oder ob er überhaupt nöthig war, will aber doch aus der langen Reihe der gestellten und beantworteten weiteren Fragen eine erwähnen: »Was wirkt die Musik?« »»Sie würde nützlich sein, mein Gemüth aufzuheitern, aber auch der Umgang mit Freunden gewährt mir diese Erleichterung, denn am schlimmsten befinde ich mich, wenn ich meinen Schmerzen und Gedanken allein überlassen bleibe. Die Musik würde viel Kosten verursachen, die Apotheke hat so schon so viele veranlaßt.«« Man sieht, Patientin giebt ganz vernünftige Antworten, behauptete aber auch, sie höre die Töne »mit dem Scheitel«, und empfinde den Geschmack von Zuckerwasser, das ihr

in einem Lappen auf den Magen gelegt wird, »bloß in der Herzgrube«, wobei es fraglich ist, ob der Magnetiseur oder die Patientin die richtigere anatomische Auskunft giebt. In derselben Situation wird sie einmal gefragt: »Sollen wir singen?« »»Schön.«« — Ich zog, fährt der Berichterstatter fort, nun einen italienischen Kastraten Namens Tarquinio herbei, ohne daß es die Kranke wußte, und sang mit ihm den Anfang des Duetts aus der Oper »Debora und Sisara: *Al mio contento inseno*«. Das Gesicht der Kranken drückte dabei Vergnügen aus. »Gefällt dir unser Gesang?« »»Sehr.«« »Wer hat mit mir gesungen?« »»Ich kann es errathen.«« »Wer denn?« »»Tarquinio.«« Später schlug sie zu Tarquinio's Gesang mit den Händen den Takt, wiederholte dann selbst die Melodie, aber merkwürdiger Weise mit polnischem Text, der wie immer bei ihren Gesängen die Hoffnung auf Genesung ausdrückte. Als sie zum Bewußtsein kam, wußte sie nicht mehr, daß sie Musik gehört habe, sagte aber auf Befragen, daß sie einen Sänger Tarquinio vor 6 Jahren gesehen habe, was auch richtig war. — Die ungemein langwierige und schmerzhafte Krankheit löst sich übrigens in Wohlgefallen auf und der Berichterstatter erwähnt zum Schluß seines Berichtes, was er merkwürdiger Weise früher, trotz seiner Ausführlichkeit vor lauter Bäumen nicht beachtet zu haben scheint: »es erschien der Monatsfluß, nach welchem die Kranke vollständig hergestellt war.«

Ein unbesiegbarer Hang zu singen oder rhythmisch zu sprechen ist nicht nur bei »*Somnambulen*« und Hypnotisirten, sondern auch selbst bei Nervenfieber beobachtet worden und hat, wie die Kranken selbst gestanden, stets sehr »heilsam« gewirkt. Die diesbezüglichen Beispiele, kurz erwähnt bei Perty,[1] betreffen stets Frauen.

Kein Zweifel, daß einseitige Steigerungen unserer geistigen Fähigkeiten und damit eine entschiedene Wendung zum Besseren häufig mit Paroxysmen verbunden sind und die eigenthümliche Ironie vorliegt, daß der krankhafte Zustand der vollkommenere ist, nicht nur für den Beobachter, sondern für den Patienten selbst. Oft erwarten sie mit Sehnsucht die Stunde des Wahnsinnsanfalls, der ihre geistigen Fähigkeiten steigert und ihrem Gemüth die lang vermißte Ruhe und Zufriedenheit wiedergiebt.[2] Dahin würde ich auch den Fall zählen, wo eine Dame während des Wahnsinns sehr schön und einschmeichelnd sang *(sang with great beauty and sweetness)*, während sie das im normalen Zustande nicht zu thun im Stande war; hierher

[1] M. Perty, Die mystischen Erscheinungen der menschlichen Natur. Leipzig und Heidelberg 1861. pg. 224.
[2] Beispiele bei Abercrombie l. c. pg. 318, 319, 322.

gehört wohl auch der Fall von dem Musiker, der, wenn wahnsinnig, besser spielte als im gesunden Zustande.[1] In noch viel großartigerem Maßstabe zeigen sich die Wirkungen von Gehirnaffektionen im Leben berühmter Männer. Mabillon soll noch im Alter von 26 Jahren beinahe ein Cretin gewesen sein, bis er zufällig eine steinerne Stiege herunterfiel und sich so schwer verletzte, daß eine Trepanation des Schädels vorgenommen werden mußte. Seit dieser Zeit entfaltete er alle Eigenthümlichkeiten eines Genies. Wallenstein hat in jungen Jahren als blöd gegolten, bis er eines Tages aus dem Fenster fiel. Seit jener Zeit datirte die Wandlung in seiner geistigen Begabung.[2]

Die Benützung von Musik bei Behandlung von Irren und die Wirkung derselben ist wiederholt hervorgehoben, übertrieben und völlig vernachlässigt worden, und doch spielt sie eine ähnliche Rolle wie die verschiedenfarbigen Zimmer. Im Falle völliger Abstumpfung gegen Musik scheint doch wenigstens die rhythmische Wirkung derselben von Nutzen gewesen zu sein. So hat Dr. Thurman in der Irrenanstalt von Wiltshire diejenigen Irren, »welche zu keiner Arbeit, überhaupt zu nichts fähig waren, nach dem Takte der Musik exerciren lassen«.[3] Ähnliche Erfahrungen machte Wildermuth bei Idioten.[4] Bei 16 (von 25) Kranken, von denen 4 den höchsten Grad erethischer Aufregung zeigten, war die Wirkung der Musik eine auffallend beruhigende: sie wurden still und verharrten für einige Zeit ruhig in lauschender Haltung. In 15 Fällen äußerte sich das durch die Musik hervorgerufene angenehme Gefühl durch motorische Erregung.

Im Anschluß an die Erwähnungen außerordentlicher Gedächtnißleistungen muß ich erwähnen, daß auch der normale Zustand oft der Reflexthätigkeit größere Resultate verdankt, als sie die größten Anstrengungen des vollen Bewußtseins hervorzurufen im Stande wären. Nicht nur, daß wir ganz mechanisch von Noten spielen können, ohne wirklich geistigen Antheil an der Musik zu haben, die wir spielen, es kann auch die Mitwirkung verschiedener Nervenbahnen und Gehirnpartien beim unbewußten reflektorischen und bewußten beabsichtigten Spielen bemerkt werden, so daß auch im normalen Zustande es manchmal nicht gelingt, bewußt überlegt zu spielen, was unbewußt auf Grund bloßer Muskelreflexe (vielleicht fälschlich Muskelgedächtniß genannt) längst gelungen ist, wie bei den obenerwähnten Krankheitsfällen. Derartige Erscheinungen habe ich beim Auswendigspielen

[1] *ibid.* pg. 350.

[2] Royse, N. K., *A Study of Genius.* New-York 1891. pg. 151.

[3] 2. Jahresbericht über die Irrenanst. für Arme von Wiltshire 1853 in Allg. Zeitschrift für Psychiatrie 1854. XI. Bd., 2. H. pg. 328.

[4] a. a. O. pg. 577 ff.

an mir selbst oft bemerkt. Gerade diejenigen Theile eines Musikstückes, die man sehr oft gespielt und sehr leicht gemerkt hat, so daß man sie schließlich ganz mechanisch auszuführen im Stande ist, sind bei der Produktion die gefährlichsten, und während sie unzähligemale vollkommen gelungen sind, mißglücken sie gerade in dem Moment, wo man sie bewußt und mit vollkommener Absicht (vielleicht auf Grund einer eben versuchten Ton- oder Accordvorstellung) ausführen will. Ähnliche Beobachtungen sind auf anderen Gebieten längst geläufig; die gewöhnlichsten Dinge mißglücken im entscheidensten Moment am leichtesten. Der Grund davon ist meiner Ansicht nach der, daß sie eben mit ihrer Gewöhnlichkeit reflektorisch (automatisch) geworden sind, und in Folge dessen die entsprechenden Gehirnpartien für den bewußten Ausdruck außer Übung sind. Es ist dies dieselbe Erscheinung, die allen Fällen von Aphasie (im weitesten Sinne des Wortes) zu Grunde liegt, die Verschiedenheit des automatischen vom intellektuellen Ausdruck; es ist das Überspringen von einer eingeübten Gehirnpartie bez. Nervenbahn auf die andere ungeübte, das ein bewußtes Spielen mißlingen läßt, während das reflektorische schon unverfehlt gelang[1].

Eine eigenthümliche Vereinigung von reflektorischem Muskelgedächtniß und scheinbar partiellem Bewußtsein ist bei einem Nachtwandler beobachtet worden:

Ein junger Geistlicher eines Priesterseminars (Nachtwandler) pflegte des Nachts mit geschlossenen Augen Reden auszuarbeiten und niederzuschreiben. Letzteres ermöglichte ihm lediglich das Muskelgedächtniß, das so stark war, daß er das Geschriebene nachher auch richtig korrigiren konnte, ohne ja doch eigentlich lesen zu können. (Kommt auch in der Hypnose vor.) Nahm man ihm dabei das Papier weg, und gab ihm ein anderes, aber nur gleich großes Stück hin, so korrigirte er Worte und Buchstaben genau an der dem Original entsprechenden Stelle. Er komponirte auch. »Ein Rohr hatte ihm als Lineal gedient, mit Hilfe dessen zog er in gleichen Entfernungen die 5 Notenlinien, setzte den Schlüssel und die übrigen musikalischen Zeichen an die gehörige Stelle, schrieb hierauf die Noten hin, die er Anfangs alle offen ließ; wenn er zu Ende war, füllte er diejenigen Noten aus, welche ausgefüllt werden mußten. Die Worte waren darunter geschrieben. Einmal begegnete es ihm, daß er sie mit zu großen Buchstaben schrieb, so daß sie nicht gerade unter den

[1] Vgl. meinen Aufsatz: »Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck in Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft. VII. Jahrg. 1. Heft.



Noten standen auf die sie sich bezogen«. Da löschte er die Zeilen aus, und schrieb sie weiter unten richtig nieder[1].

Im ersten Moment ist man geneigt, die Fähigkeit dieses Mönches, sich im Schlaf unbewußt in seinem Manuskript örtlich zurecht zu-finden, zu bewundern. Allein diese Leistung des Muskelgedächtnisses ist durchaus nichts anormales. In einer gegebenen Position Distanzen genau zu treffen ist unserem ganzen Muskelsystem in so hohem Grade eigen, daß dieser Fall keine Ausnahmestellung beansprucht. Ich erinnere nur etwa an den Violinspieler, der binnen verhältnißmäßig kurzer Zeit noch ganz andere Distanzen noch viel genauer treffen muß, wenn er nur eine bestimmte Position sich fest zu eigen gemacht hat. Und das alles im normalen Zustande. Merkwürdiger ist vielleicht des Mönches Fähigkeit, im Schlaf zu komponiren, was doch eine Bewußtseinsaktion voraussetzt. Allein, wenn Professoren der Jurisprudenz in Folge von Gehirnkrankheit ganz automatisch abstrakte juristische Vorlesungen halten, und Ärzte automatisch ordiniren[2], so ist ein automatisches Komponiren auch nicht so undenkbar.

Es ist vielleicht nichts anderes als ein vollständiges Beherrschen des Gedächtnisses einer Person, wenn sie alle Eindrücke, die sie erhält, mit der Vorstellung einer bestimmten anderen Person verbindet und sich in Folge dessen so weit in deren Schicksal hineinlebt, daß sie physiologisch und psychologisch deren Zustände bis zu einem gewissen Grade mitmacht. Ein 14jähriges Mädchen, das an Veitstanz litt, wurde mit der Zeit unempfindlich gegen das stärkste Geräusch, hörte aber das Picken der Uhr, wenn sie Dr. Spiritus, ihr Arzt, an sein Ohr brachte, wie »vor ihrem Ohre; verstopfte er sich die Ohren, so behauptete sie ärgerlich, er habe ihre Ohren verstopft«. Eine andere Dame, »magnetisch behandelt«, sagte zu P. G. van Ghert, als er nach einer Orgel auf der Straße hinhorchte: »Ist es nicht sonderbar, daß ich nur durch Sie, weil Sie nach derselben hören, die Orgel hören kann, und daß ich weiß, daß Wilhelm von Nassau gespielt wird? Ich höre die Orgel nicht, als ob der Schall von der Straße käme, sondern durch Sie, gerade als ob Sie selbst die Orgel wären«[3]. Ähnlich ein weiteres Beispiel, wo eine Somnambule das Gespräch ihrer Freunde, das Klopfen an der Thüre, aber nicht die Musik unter ihrem Fenster hörte,[4] und das der Berichterstatter Deleuze dadurch

[1] P. Jessen, Versuch einer wissenschaftl. Begründg. der Psychologie. Berlin 1855. pg. 593.

[2] Vgl. den früher erwähnten Aufsatz über Aphasie.

[3] Kieser, Archiv f. thier. Magn. III, 3, pg. 64 u. I, 1, pg. 118.

[4] Ebenda pg. 147.

erklärt, daß sie nur das hört, was absichtlich an sie gerichtet ist. Beide Beispiele aber haben meiner Ansicht nach weder mit Hypnotismus noch Magnetismus oder Somnambulismus etwas zu thun und sind von den Berichterstattern viel zu mystisch erklärt worden. Ich glaube, es sind einfach Fälle von Tontaubheit, bei denen man ja Geräusche ganz gut hört, ja selbst der Musik zu folgen im Stande ist, wenn man darauf aufmerksam gemacht wird[1], was hier offenbar durch das Hinhorchen geschah: alles andere hat die Einbildungskraft hinzugefügt.

Auf eine ähnliche Geistesstufe wie im Paroxysmus sinken wir in einem andern pathologischen Zustande zurück, dem der »Echolalie«. F. Bateman[2] giebt dafür ein schlagendes Beispiel, wo eine Frau in Gebärde und Ton alles nachahmte, was um sie herum vorging, weßhalb sie von B. ein »*human parrot*« genannt wurde. Es ist aber hier, wie in so vielen anderen Fällen, der pathologische Zustand vielleicht lediglich ein Zurücksinken auf eine entwicklungsgeschichtliche Vorstufe. Dafür sprechen nicht etwa bloß ähnliche imitatorische Reflexe im Thierreich, sondern vor allem ein ganz normales Beispiel aus dem Bereiche der Naturvölker. Als eine amerikanische Expedition nach den Feuerlandsinseln kam, bemühte sie sich vergebens, von den dortigen Wilden irgendwelche Auskünfte zu erlangen. Alle Fragen, alle Gebärden, selbst Musik, wurden einfach nachgeahmt, erstere aber weder beantwortet noch überhaupt verstanden.[3] Echolalie im natürlichen Zustand!

Jagor begegnete auf den Philippinen einem ähnlichen wenn auch krankhaften Zustande, der zu Zeiten fast endemisch wurde. Ein altes Weib ahmte jede Bewegung nach, die man ihr vormachte, als ob sie von einem unwiderstehlichen Zwange angetrieben wäre, und drückte gleichzeitig ihre höchste Entrüstung über diejenigen aus, die ihre Schwäche mißbrauchten. Es ist eine krankhafte Nachahmungsmanie (»*morbid mania of imitation*«)«[4]. In Java heißt die Krankheit Sakitlatar, auf den Philippinen Malimali. Die Maniagri in Sibirien nennen sie »*Olon*«, die Argurianischen Kosaken »*Olgandshi*«. Im Distrikt der Jakuten in Sibirien nennen sich diejenigen, die darunter leiden, »*Eminra*«, es sind Russen und Jakuten.[5] Durch diese Beispiele dürfte

[1] Vgl. die mitgetheilten Fälle im Mind 1878. pg. 127, 401 u. 403.

[2] *On Aphasia.* London. 1890. 2nd edit. pg. 213.

[3] Charles Wilkes, *United States Expl. Expod.* I, 125.

[4] F. Jagor, *Travels in the Philippines.* London 1875. pg. 159.

[5] R. Maak, *Journey to the Amour* und *A. Erman*, *Journey Round the Earth trough Northern Asia.*

begründet sein, wie wenig auch in der Musik durch die bloße Nachahmung als solche über musikalische Fähigkeit erwiesen ist.

Abermals muß ich darauf aufmerksam machen, daß ähnliche phonetische Leistungsfähigkeiten schon bei viel unschuldigeren Anlässen als Wahnsinn, Hypnose, Hysterie eintreten, deren Wirkung der des Wahnsinns ähnlich, wenn auch viel bescheidener ist. Ich kenne mehr als einen Musiker (Dilettanten und Fachleute), der vor der Produktion eine Stärkung in Gestalt von Spirituosen zu sich nimmt und damit nicht nur motorische Centren, sondern auch neue associative Verbindungen zu lösen scheint[1]. In diesem Zustande spielen solche Künstler besser, haben ein besseres Gedächtniß als gewöhnlich, und ganz wie der obenerwähnte Wahnsinnige suchen auch sie durch einen einfachen Rausch (*crapula communis*) das Glück einer Stimmung zu gewinnen, das die Ereignisse des täglichen Lebens ihnen unmöglich gemacht zu haben scheinen. Schließlich laufen ja alle unsere Reizmittel vom Thee, Kaffe und der Cigarre angefangen bis zu Haschisch und Opium auf denselben Zweck hinaus. Solche anormale Zustände zeigen unter sich, ganz abgesehen vom übrigen Geistesleben, eine eigene Verbindung. So kommt es vor, daß Ereignisse während eines solchen Rausches (im weitesten Sinne des Wortes), nur wieder in einem Zustande weiteren Rausches erinnerlich sind. Z. B. Ein trunkener Dienstmann hat ein Packet vertragen, erinnert sich aber erst im nächsten Rausch (also wahrscheinlich sehr bald) wieder, wo er es gelassen hat[2], oder eine Dame setzt während des Deliriums ein Gespräch dort wieder fort, wo das Aufhören des letzten Deliriums es unterbrach, ohne im normalen Zustand wieder ins Gedächtniß zurückgebracht worden zu sein; eine andere kann nur im Wahnsinn schreiben und lesen.

Die größten und ungewöhnlichsten Gedächtnißleistungen finden wir beim Opium- und Haschischrausch, namentlich beim letzteren, der uns längst entschwundene Bilder aus unserem Leben wieder entrollt, und uns so oft veranlaßt, wider unseren Willen diesbezügliche Mittheilungen zu machen, die sonst nie unserem Munde entschlüpft wären. Ohne uns hier auf eine eingehende Darstellung dieses vom psychologischen Standpunkte so interessanten Zustandes

[1] Daher die oft musikgeschichtlich berühmten Fälle von trunkenen Sängerinnen, die sich in der Dosis vergreifen und dann andere unerwünschte Erfolge haben.

[2] Abercrombie a. a. O. pg. 312 u. Forbes Winslow a. a. O. pg. 418, ähnliche Beispiele daselbst pg. 375.



einlassen zu können[1], möchte ich zunächst die Mittheilungen Braid's wählen, um die Wirkungen des Haschisch in musikalischer Beziehung an einem Beispiele zu erläutern. Sie entstammen einem Berichte Urquhart's[2]: »Das erste Mal nahm ich Haschisch in den Morgenstunden gegen 7 Uhr und nach $1^1/_2$ Stunden empfand ich ein Gefühl von Schwere im Kopf, Ideenflucht und eine Anwandlung von Ohnmacht. Dann verfiel ich in einen Zustand von Halbschlaf und aus diesem erwachte ich plötzlich und fühlte mich sehr erfrischt. Ich hatte das Gefühl, als ob ich meinen Körper verlassen gehabt hätte. Ich bestand aus zwei Wesen und hatte zwei unterscheidbare, aber nebeneinander herlaufende Gedankengänge. Bilder erschienen vor mir, nicht Traumgestalten, sondern jene undeutlichen Erscheinungen, wie man sie bei geschlossenen Augen sieht, und damit verbanden sich Töne einer Guitarre, die im Nebenzimmer gespielt wurde; die Töne verschmolzen und verschwanden mit den Bildern auf der Retina. Die Musik dieser im Grunde armseligen Aufführung war himmlisch und schien von einem vollen Orchester zu kommen und wie von einer langen Reihe von Bergwänden zu wiederhallen. Diese Bilder und Klänge waren mit metaphysischen Betrachtungen verbunden, die, wie die Töne, zu einer Gedankenreihe verschmolzen, die vor meinen Augen Gestalt zu gewinnen schienen und sich mit Farben und Tönen verbanden. Ich folgte einer Reihe von Gedanken, gewann neue Gesichtspunkte, und im Zusammenhang damit stand ein Bild vor mir, von welchem Äste ausgingen wie von Zinkblumen: dann als die beweglichen Figuren wiederkamen oder Töne auf mich eindrangen, sah ich deutlich die ersten Gestalten wieder und alle diese verschiedenen Bilder tanzten durcheinder.« Das ist Urquhart's eigene Erfahrung; er erwähnt aber auch noch die Beschreibung eines anderen Beobachters, die noch anschaulicher den Eindruck der Musik im Haschisch-Rausch wiedergiebt[3]. »Gigantische Blumen mit krystallenen Kelchen, riesige Gichtrosen auf Beeten von Gold und Silber schossen empor und umgaben ihn mit Geknatter und Geprassel, wie von einer Rackete, die in der Luft platzt. Sein Gehör gewann neue

[1] Näheres über Beschaffenheit, Geschichte und Wirkung des Haschisch, seine Bedeutung bei den Naturvölkern und im Orient bei Georg Martius, Pharmakologisch-medicin. Studien über den Hanf. Leipzig 1856. Mit ausführlicher Litteratur von 1538—1855.

[2] David Urquhart, *The Pillars of Hercules, or a Narrative of Travels in Spain and Marocco in 1848*. London 1850, II 129. Mit interessanten Bemerkungen über Haschisch und seine Bedeutung im Orient. J. Braid, *Observations on Trance*. London 1850. pg. 33 u. ff. Anm., und Preyer, Der Hypnotismus. pg. 67, Anm.

[3] a. a. O. pg. 136.

Kräfte; es war ungeheuer entwickelt. Er hörte das Geräusch der Farben, grüne, rothe, blaue, gelbe Töne wogten an ihn heran. Er schwamm in einem Meer von Tönen, wo die Gesänge aus »*Lucia di Lammermoor*« und dem »*Barbier von Sevilla*« umherflutheten wie Inseln von Licht. Niemals hat eine ähnliche Wonne ihn mit ihren Wellen überfluthet, er war ganz verloren in einer Wildniß süßer Glut; er war nicht mehr er selbst und befreit von seinem Bewußtsein — ein Gefühl, das uns in solchen Fällen stets überkommt; und zum ersten Male verstand er das Dasein elementarer Wesen, Engel oder Seelen, die vom Körper befreit sind; sein ganzes Ich war durchdrungen von der phantastischen Farbenpracht, in die er versenkt war. Töne, Gerüche, Lichter erreichten ihn nur in winzigen Strahlen, in deren Mitte er das Säuseln magnetischer Ströme hörte. Nach seiner Berechnung dauerte dieser Zustand 300 Jahre; denn die Eindrücke waren so zahlreich und jagten in solcher Eile, einer nach dem andern, daß eine richtige Zeitschätzung unmöglich war. Als der Paroxysmus vorbei war, gewahrte er, daß die ganze Erscheinung nur eine Viertelstunde gedauert habe.«

Neben diesen Täuschungen über Raum und Zeit, der enormen Steigerung unserer Sensibilität, dem Gefühl der Wärme und Behaglichkeit, Sensationen und Illusionen, Affekten, unwiderstehlichen Impulsen, — deren weitere Auseinandersetzung hier zu weit führen würde, — haben wir zunächst nur die Steigerung des Gehörssinns und die Gefühlswirkung näher zu betrachten.[1] Es ist in der That ein Zustand, wie ihn unsere üppigste Phantasie kaum vorzustellen vermag. Schon das Gehör als solches ist in ungewöhnlicher Weise gesteigert: »Die Bewegung mit dem Fauteuil, ein prononcirt gesprochenes Wort mutheten mich an, wie das Rollen des Donners. Meine eigene Stimme erschien mir so stark, daß ich nicht wagte, zu sprechen, aus Furcht, es möchten die Mauern davon einstürzen oder ich könnte platzen, wie eine Bombe«.[2] Bei Versuchen an sich selbst hat Moreau eine eigenthümliche associative Gefühlswirkung der Musik erfahren. Beim »Walzer von Weber« fühlte er, wie ein »Schauer durch seinen Körper ging«. »Meine Erregung« — fährt er fort — »ließ plötzlich nach: ganz in mich versenkt, gab ich mich

[1] Neue höchst werthvolle Studien darüber hat soeben v. Schrenck-Notzing veröffentlicht, und dabei namentlich auf Analogien mit dem Hypnotismus und die Bedeutung für denselben hingewiesen: »Die Bedeutung narkotischer Mittel für den Hypnotismus« in »Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung«. Heft I. Leipzig 1891.

[2] Moreau, *Du Haschisch et de l'aliénation mentale* (Paris 1845) pg. 77. (citirt nach Schrenck-Notzing).

nur traurigen Gedanken, trüben Erinnerungen hin, ich sah nur traurige Bilder ...... Meine Thränen flossen reichlich. Und wenn ich allein gewesen wäre, würde ich Schmerzensschreie ausgestoßen haben. Das Gebet des Moses (aus der Oper dieses Namens) brachte wieder Ruhe in meine Seele.« Später konnte er den Tönen eines Walzers nicht widerstehen und tanzte länger als eine Viertelstunde mit der Herrin des Hauses, wobei ihm der Boden unter den Füßen zu schwinden schien. Trotz der heftigen Bewegung hatte er nicht die geringste Empfindung von Müdigkeit. Ein Kollege Moreau's war während des Haschischrausches von der im Nebenzimmer ertönenden sehr gewöhnlichen Stimme eines Dienstmädchens so entzückt, daß er sein Ohr an das Schlüsselloch legte und so eine halbe Stunde lang in voller Bezauberung stehen blieb, bis der Gesang aufhörte.

Gerhard Rohlfs, der während des Haschischrausches seine Beobachtungen niederschrieb, bemerkte unter anderm: »Ich bin ohne allen Willen; die Wand gegenüber meinem Hause war schön tapezirt, auch hörte ich von fern schöne Musik und jetzt schreibe ich und sehe, daß alles erlogen ist.« Am nächsten Tage hob er von den während des »Rausches« gemachten Beobachtungen unter andern hervor: Starker Blutandrang nach dem Hinterkopf, das Gedächtniß verliert seine Regeln, naheliegende Dinge werden vergessen, andere aus längst vergangenen Zeiten werden aufgefrischt, alles erscheint in den schönsten Farben und in vollkommener Harmonie. Manchmal lichte Augenblicke, verbunden mit schrecklicher Angst, daß dieser Zustand immer dauern möge. Es ist eher ein Verrücktsein als ein Rausch. Rohlfs ging unter anderem in Mursuk in Fessan auf die »Polizeiveranda« und hatte dort ganz vernünftig gesprochen, ohne daß ihm jemand auch nur irgend etwas angemerkt hätte. Am nächsten Tage wußte er nicht, ob er wirklich nach der Polizei gegangen sei oder das bloß geträumt habe.[1]

Neuere Versuche von Schrenck-Notzing haben überdies einen hohen Grad von Suggestibilität im Haschischrausch festgestellt, der diesen Zustand dem der Hypnose immer ähnlicher erscheinen läßt. So verursachte bei einer Versuchsperson Frau H. die bloße Frage: »Hören Sie in der Ferne Musik?« sofort eine Gehörshallucination; Frau H. wollte singen hören, doch gelang es ihr nicht, die scheinbar gehörte Melodie zu pfeifen.[2] Eine andere Versuchsperson Herr U. gab ähnliche Auskünfte. Die Frage lautete diesmal bestimmter:

---

[1] Gerhard Rohlfs, »Land und Volk in Afrika. Bremen 1870. pg. 13, 14.

[2] Schrenck-Notzing a. a. O. 61.

»Hören Sie die Musik, wie feierlich?« Darauf hört U. anfangs Glocken, dann will er den »Marsch des Propheten« vernehmen«[1] Auch ein anderesmal genügte die bloße Frage: »Hörst Du die Sterbeglocken«, um die Gehörshallucination des Glockengeläutes zu verursachen.[2]

Diese Versuche lenken zunächst unsere Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Narcotica für die Hypnose überhaupt, wie sie beim Chloroform als Unterstützung der Hypnose bereits erkannt worden,[3] sie beweisen aber auch speciell für unsere Zwecke die associative Gefühlswirkung der Musik, deren Charakter — von stereotypen musikalischen Formen abgesehen — nicht vom Kunstwerk objektiv bestimmt, sondern aus der Individualität des Beschauers hinzugefügt wird. Bekanntlich hat der »Walzer von Weber«, der auf Moreau so traurig wirkte, in Deutschland den Text: »S' giebt kein schön'res Leben als Studentenleben etc.« Kein Zweifel ferner, daß der Mitwirkung des Haschisch ein großer Theil der Wirkung der Musik im Orient zuzuschreiben ist, von der schon so mancher schwärmerische Bericht zu uns herüberdrang. »Mitten in ihrem Harem, umgeben von ihren Frauen, unter dem Zauber der Musik und unter lasciven Tänzen der Almées genießen sie den berauschenden Dawameck und unterstützen so den verbreiteten Aberglauben, daß sie unter die zahllosen Wunder versetzt seien, womit der Prophet in seinem Paradies umgeben ist«. Eine ähnliche Scene ist es, die Massenet in seiner »Herodias« so wirkungsvoll musikalisch zu illustriren verstand.

Diese eigenthümlichen Erscheinungen gehören zum Theil nicht dem Haschischrausch allein an, insbesondere was die gesteigerte associative Wirkung der Musik betrifft. Vereinigt mit dem oberwähnten Zustand der »Echolalie« finden wir sie in der

Hypnose

wieder, bei der, wie O. Berger sagt, der Patient thatsächlich eine Art Phonograph wird. P. Richer[4] behauptet zugleich, daß die Nachahmung als reflektorische Gedächtnißleistung in der Hypnose dann erreicht werde, wenn man dem »Medium« eine Hand an die Stirn, die andere an den Ellbogen giebt. Über die Bedeutung dieser Stellung ist viel gestritten worden. Phrenologen erklärten ihre Wirkung mit dem Druck auf das Nachahmungscentrum. Braid, der

---

[1] a. a. O. 65.
[2] a. a. O. 66.
[3] a. a. O. 11.
[4] *Paul Richer et Gilles de la Tourette, Dictionnaire encyclopédique des Sciences Médicales; Art. Hypnotism. IV. Sér. Tom. XV. pg. 99.*

berühmte »Entdecker des Hypnotismus«, der ursprünglich selbst derselben Ansicht war, gab später einen weit plausibleren Grund dafür an. Er fand, daß die Berührung irgend einer anderen Stelle der Kopfhaut oder irgend einer Körperstelle überhaupt den Effekt habe, daß Patient seine Aufmerksamkeit koncentrirt, und deßhalb sowohl besser nachahmt, als auch an ihn gestellte Fragen richtig beantwortet.[1] Ein Herr H. begann sofort zu singen, wenn das Centrum »*tune and language*« berührt wurde, hörte aber sofort auf, wenn der Druck nachließ, und nahm die Produktion genau bei derselben Note und demselben Worte wieder auf, wo er aufhörte, sobald nur die Berührung wieder hergestellt war.[2] Braid's Erklärung dürfte die richtige sein und sie erklärt zugleich weitere diesbezügliche Beobachtungen. So glaubte Berger den Nachahmungstrieb zu erregen durch Berührung des Nackens mit der warmen Hand, doch Heidenhain fand die Berührung mit der kalten Hand gleich erfolgreich.[3] Weitere Versuche Heidenhain's scheinen darauf hinzudeuten, daß nicht alle Patienten durch dieselben Stellungen zur Nachahmung veranlaßt werden können, daß es sich dabei aber — wie schon Braid sagte — nur darum handelt, die Aufmerksamkeit zu koncentriren. Dies ist oft auch ganz ohne besondere Stellungen der Fall. Puységur wunderte sich, daß sein Patient, während der Hypnose, die Melodie nachzusingen begann, die er selbst zufällig summte.[4] Er berichtet aber nicht, daß er dem Patienten eine besondere Stellung gegeben hätte. Diese imitiren oft die unscheinbarsten Bewegungen des Operateurs (z. B. die der Kinnbacken), was daher kommt, daß sie oft die feinsten Töne unterscheiden, während sie den starken Schall- oder Tonwellen gegenüber unempfindlich bleiben.[5] Dasselbe ist der Fall bei anderen Empfindungen, und während z. B. der Patient das Stechen, Zwicken, Schlagen nicht merkt, ist er dem feinsten Luftzug gegenüber empfindlich.[6] Von allen Sinnen erlischt der Gehörssinn zuletzt. Dieses eigenthümliche Verhalten des Ohrs wurde zur Heilung Schwerhöriger, Tauber und Taubstummer in gewissen Stadien mit Erfolg

[1] W. Preyer, Die Entdeckung des Hypnotismus. Berlin 1881. pg. 93. Der Zusammenhang mit der Phrenologie ist auch durch Experimente widerlegt bei Mitchell, *Five Essays*. Philadelphia 1859. pg. 242.

[2] James Braid, Neurypnology. London 1843. pg. 130.

[3] Heidenhain, *On Animal Magnetism*. London 1880. pg. 62.

[4] Perty, Die mystischen Erscheinungen. pg. 173.

[5] J. Braid, Neurypnology. pg. 126 und Preyer a. a. O. pg. 22.

[6] Damit hat man noch bis vor Kurzem die vermeintliche Thatsache in Verbindung gebracht, daß das Anblasen den Hypnotisierten erwecke. Nach Forel (a. a. O. pg. 13) steht jedoch gar kein somatischer Einfluß mit Hypnose im Zusammenhang.

benutzt. Es handelte sich dabei keineswegs bloß um eine vorübergehende Hyperästhesie des Gehörsorganes, die bei Hypnose immer der Fall ist, sondern um eine dauernde Besserung, die nach $1\frac{1}{2}$ Jahren nachgeprüft wurde, wobei sich herausstellte, daß die Hörfähigkeit nach Einstellung der hypnotischen Versuche sich noch spontan steigerte. Das Gehör für Geräusche und Vokale stellte sich im allgemeinen früher ein, als das für Glockentöne und Pfeifen.[1] »Bemerkenswerth ist auch, daß der Hypnotische sich häufig leisen Tönen nähert, laute, wenn auch harmonische, flieht.[2] Eine Dissonanz, auch wenn nicht laut ertönend, kann empfindliche Individuen in der Hypnose zusammenfahren machen und sich zurückzuziehen veranlassen, auch wenn sie unmusikalisch sind und im wachen Zustand von derselben nicht unangenehm afficirt werden.« Dasselbe ist nicht nur bei einzelnen Tönen, sondern bei Musik überhaupt der Fall, durch die Hypnotische nicht selten entzückt werden.[3] Eine dieser Patientinnen, die keine fremde Sprache verstand, folgte, wenn Nachahmung und Gesang angeregt wurden, vollkommen korrekt den Worten und der Musik italienischer, französischer und deutscher Gesänge, die sie vorher nie gehört hatte.[4] Wie weit die Nachahmungsfähigkeit in solchen Fällen gehen kann, wie sehr die Tonempfindung, das Selbstvertrauen und der Nachahmungssinn gestärkt sind, zeigt Braid's Versuch mit Jenny Lind:[5] »Eine meiner Patientinnen, die im Wachen nicht einmal die Grammatik ihrer Muttersprache kannte, und sehr wenig von Musik verstand, konnte mit Fräulein Jenny Lind zusammen Lieder in mehreren Sprachen richtig singen. Ihr Gesang war richtig und die einzelnen Töne und Worte fielen genau mit den von Fräulein Lind gesungenen zusammen; zwei Anwesende konnten eine Zeit lang sich nicht recht vorstellen, daß zwei Stimmen erschallten, so genau stimmten sie überein in Tonbildung und Aussprache schwedischer, deutscher und italienischer Texte. Ebenso gelang ihr die Begleitung einer Phantasie von Frl. Lind, einer langen sehr schwierigen chromatischen Übung, welche

---

[1] Dr. Berkham, Versuche, die Taubstummheit zu bessern, und die Erfolge dieser Versuche, in Berl. Klin. Wochenschrift. 7. 2. 1887; Bd. 24. pg. 96.

[2] Schon im normalen Zustande kann es ja vorkommen, daß leise Töne, eben wegen ihrer Unbestimmtheit unsere Aufmerksamkeit mehr erregen (vgl. Sully, »*Human Mind*« II. pg. 19.

[3] Preyer-Braid a. a. O. pg. 22 u. 88.

[4] Braid, Neurypnology a. a. O. pg. 143.

[5] J. Braid erwähnt ihn mehreremale; *Magic, Witchcraft, Animal Magnetism., Hypnotism. etc.* London 1852; pg. 69, 70; *Observations on Trance.* Lond. 1850. pg. 43 Anm. ferner Preyer: Die Entd. d. Hypn. pg. 34 u. 195; Der Hypnotismus, Berlin 1882. pg. 73 u. 150.

die berühmte Sängerin als schwierigste Probe für die Geschicklichkeit der Somnambule vortrug. Erwacht, wagte es das Mädchen nicht einmal, etwas ähnliches auch nur zu versuchen, und so wunderbar es auch war, so war es doch nur eine Klangnachahmung, denn weder schlafend noch wachend verstand sie auch nur ein Wort von den fremden Sprachen, die sie so korrekt ausgesprochen hatte.« Wahrlich, den Gesang der Jenny Lind so nachzuahmen, muß nach allem, was wir über sie wissen, keine Kleinigkeit sein und doch, alles nur Reflex, hervorgerufen durch die vollständige Isolirung für einen bestimmten Eindruck und Koncentration auf denselben. So ist auch hier Einseitigkeit die Mutter der Virtuosität. Es zeigt uns aber, wie wenig die bloße Klangnachahmung und Klangproduktion noch mit eigentlicher musikalischer Befähigung zu thun hat. Zur eigentlichen Musik und damit zum Ursprung der Musik überhaupt müssen wohl noch andere psychische Elemente aufgesucht werden, nicht bloß das rein äußerliche Moment der Tonproduktion.[1]

Nicht selten kommt in der Hypnose eine Idealisirung der gehörten Musik vor, die schon manchen Beobachter zu voreiligen Schlüssen veranlaßt hat. Die Somnambule Strombeck's »glaubte sich manchmal in den Himmel versetzt; spielte man dann auf dem Piano, so sagte sie: Ihr guten Engel macht himmlische Musik. Wie göttlich, wie schön, so etwas hört man nicht auf Erden.«[2] Wie oft hat in der ersten Zeit der Beobachtung solcher Fälle eine derartige Auskunft im Verein mit Aberglauben die verwegensten Schlüsse des übereifrigen Mystikers verursacht.

Der Einfluß der Hypnose erstreckt sich aber auch noch weiter als auf bloße Klangnachahmung. Musik erweckt in der »Somnambule« sowohl, als bei kataleptischen Patienten, alle die Associationen wieder, die ursprünglich in diesem Individuum mit der Anhörung des Tonstückes verbunden waren oder die sich leicht aus typischen Charakteren errathen lassen. Eine Patientin, die eben mit Tanzmusik beeinflußt wurde, warf sich auf die Knie, faltete die Hände und richtete den Blick zum Himmel, sobald, ohne Unterbrechung, eine Kirchenmelodie vom Orchester angestimmt wurde. Als die Musik aufhörte, kam der kataleptische Anfall wieder mit ganzer Stärke

[1] Das ist einer der Gründe, die mich an anderer Stelle veranlaßten, den Ursprung der Musik nicht nur aus unserer Tonempfindung (und demgemäß der Tonproduktion überhaupt), sondern vor allem aus der Entstehung unseres Zeitsinnes heraus zu erklären (d. i. aus unserem rhythmischen Verständniß u. Bedürfniß) vgl. meinen Aufsatz »*On the origin of music*« *Mind Iuly* 1891.

[2] Perty a. a. O. pg. 247.

zurück. Eine ungebildete und unerzogene Dienstmagd hat sich im hypnotischen Zustande unter dem Einfluß der Musik mit einer Grazie und Eigenart bewegt, die sonst nur den geschicktesten Balletttänzerinnen eigen ist.[1] Dasselbe Resultat berichtet Perty[2] von hypnotischen Versuchen Regazzoni's in Bern. »Wenn er die Sinne von 2 männlichen und 2 weiblichen Subjekten paralysirte, so wirkte weder brennender Schwefel auf ihren Geruch, noch das Licht auf die weit offene Pupille, noch das Abfeuern eines Terzerols oder das durchdringende Läuten einer Glocke auf ihr Gehör. Er machte sie kataleptisch, so daß die Muskeln starr und kalt wie Eisen sich anfühlten. Dann erregte er die Nerventhätigkeit, so daß sie nach dem Takt der Musik lebhaft tanzten und nach seinem Willen wieder, gleich Bildsäulen, augenblicklich erstarrt standen, oder, wenn er seine Einwirkung auf sie unterbrach, dröhnend zu Boden stürzten, und wenn er sie dann erweckte, doch von dem härtesten Fall keine Schmerzen, Wunden oder Quetschungen hatten.« Ein anderer Italiener Ragazzi soll durch »magnetische Musik, die nicht ganz unempfindlichen Mitglieder einer Gesellschaft zu sonderbaren Bewegungen, zum Springen, Tanzen, Hinstürzen genöthigt haben«. Ich gebe diese Berichte mit aller Reserve wieder, und obgleich ich überzeugt bin, daß namentlich bei älteren Nachrichten dieser Art (und ich glaube besonders bei Perty) mancher voreilige Schluß in dem Thatsachenbericht mitunterläuft, so hat es sich doch gezeigt, daß derartige Versuche einer weiteren wissenschaftlichen Untersuchung werth waren. Auch Braid hat bezüglich des Tanzes ähnliche Erfahrungen gemacht und glaubt, daß solche hypnotische Personen den Schwerpunkt immer mechanisch finden. Auch er bemerkte den Hang Hypnotischer zum Tanze und den Geschmack, den sie dabei entwickelten, so oft sie nur angenehme Musik hörten.[3] Braid schließt daraus, daß die alten Griechen ihre Meisterschaft in der Skulptur den entsprechenden Vorbildern beim Tanze und diese dem Einfluß des Hypnotismus verdanken. Es sei kein Zweifel, daß die alten Bacchanalier, von denen Ovid sagt »*non sentit vulnera Maenas*« und Horaz »*exsomnis stupet Euias*«, im hypnotischen Zustand durch Musik angeregt wurden. Nur so ließen sich die wunderbaren Tanzbewegungen erklären, die diese sonst gewöhnlichen Leute zu Stande brachten, und deren sie unter anderen Umständen ebensowenig fähig gewesen wären, wie die im obigen Beispiele erwähnte Dienstmagd.

---

[1] Paul Richer a. a. O. pg. 99.
[2] Die mystischen Erscheing. etc. pg. 161.
[3] J. Braid, Neurypnology. pg. 56 u. flg.

Weitere Experimente über den Einfluß der Musik auf das Gefühl und den Tanz bestätigt A. Moll.[1]

Auch bloße Gehörshallucinationen sind in der Hypnose (wie bei Haschisch) ohne weiteres zu erregen. Ein Herr wird während der Hypnose gefragt: »Sie hören hier das Singen des Kanarienvogels? (Ja); Sie hören jetzt hier das Koncert? (Jawohl)«[2]. Ein anderes Mal wurde ohne jeden äußeren Reiz die Gehörshallucination des Klavierspiels erzeugt[3]. Noch viel leichter entstehen natürlich solche Suggestionen mit Zuhilfenahme entsprechender Bewegungen. Sowie eine geballte Faust Zorn, ein Reiz der Lachmuskeln mit dem faradischen Strom Gelächter und eine »Bewegung wie beim Handkuss«[4] erzeugt, so suggeriren auch entsprechende Bewegungen das Spielen von Instrumenten. Ein Hypnotisirter wird veranlaßt, Bewegungen wie beim Klavierspiel zu machen und gleichzeitig wird ihm suggerirt, daß er spiele. »Dies glaubt er nicht, setzt aber die Fingerbewegungen fort. Während er dies thut, tritt allmählich die Idee des Klavierspiels wirklich in ihm auf; und schließlich macht er die Bewegungen in dem festen Glauben, Klavier zu spielen«[5]. Die musikalische Suggestion verhält sich überhaupt vollständig analog allen übrigen Suggestionen und selbst posthypnotische Hallucinationen sind beobachtet worden. Einem Hypnotisirten wird z. B. gesagt: »Eine Stunde nach Ihrem Erwachen werden Sie eine Polka spielen hören und werden glauben, daß Sie auf dem Balle sind und werden auch sofort dann tanzen«[6]. Interessant ist bei diesem Beispiel nicht nur das Eintreffen der Gehörshallucination, sondern auch die eigenthümliche Art der Zeitbestimmung, die wir übrigens auch im normalen Zustand im Wachen und im Schlaf oft, wenn auch nicht immer, in ganz analoger Weise zu schätzen im Stande sind.

Die Erinnerung an die hypnotische Gehörshallucination ist nach dem Erwachen geschwunden, doch kann sie durch eine eigenthümliche Ideenassociation wieder geweckt werden. »Ich suggerire Jemandem während der Hypnose ein großes Koncert, er hört verschiedene Stücke, darunter die Ouverture zur Oper Martha. Er ißt in diesem Konzert sein Abendbrot, trinkt sein Bier und unterhält sich mit imaginären Personen. Nach dem Erwachen keine Spur von Erinnerung. Ich frage ihn sodann, ob er die Oper Martha kenne. Dies genügt, um

[1] Der Hypnotismus. Berlin 1889. pg. 41.
[2] Moll, a. a. O. pg. 13.
[3] a. a. O. pg. 62.
[4] a. a. O. pg. 141.
[5] a. a. O. pg. 142.
[6] a. a. O. pg. 106.

fast alle Vorgänge der Hypnose in seinem Gedächtniß wieder aufzufrischen.«[1] Ein solcher associativer Anstoß kann auch rein äußerlich und zufällig sein und bildet somit keine Ausnahme von den allgemeinen normalen Gedächtnißregeln. Andere erinnern sich aller Vorgänge in der Hypnose während des nächtlichen Schlafes oder aber in der nächsten Hypnose, so daß verschiedene hypnotische Zustände unter einander in ununterbrochener Verbindung stehen, ähnlich wie wir das bei Delirien, natürlichen kataleptischen Anfällen und selbst beim gewöhnlichen Rausch und bei Träumen bereits gesehen haben. Leider hat diese Thatsache auch in wissenschaftlichen Kreisen theilweise Veranlassung zu mystischer Deutung gegeben. Wenn wir verschiedene Phasen des hypnotischen Gedächtnisses kennen, die unter einander, aber nicht mit dem normalen Gedächtniß verbunden sind, so gehören diese Stadien schließlich doch einem und demselben Bewußtsein an, das allerdings vielleicht nicht selbst beide Zustände kennt, also eine Unterbrechung der Persönlichkeit aufweist, aber doch nur eine Zerlegung derselben ist. Nun wird weiter gefragt: sind nicht alle menschlichen Bewußtseinszustände nichts anderes als verschiedene Stadien eines und desselben Gesammtbewußtseins, in das uns jeden Augenblick plötzlich ein Einblick gewährt werden kann, eine Erinnerung an eine bisher ungeahnte Vergangenheit sich aufthut, an eine frühere, eine wandernde Persönlichkeit, von der wir sonst keine Ahnung hatten?[2]. Vielleicht kommt auf diese Art noch Fichte's Ich zu Ehren, Plato's Seelenwanderung, Mystiker, Scholastiker, das Absolute Hegel's, ja die ganzen philosophischen Miasmen abgestandener Systeme steigen prickelnd an die Oberfläche der Diskussion; dann rücken auch die Schränke wieder, Tische spazieren zum Fenster hinaus, Geister stürmen des Nachts treppauf, treppab, in unseren Häusern klopft es an allen Ecken und Enden und aus den Ruinen längst begrabener Orakel entsteigt dem Sande der wissenschaftlichen Wüste die alte ehrwürdige Sphinx, wie einst vom gelben Morgenlicht beleuchtet. Dann hätten wir die Ehre, mit der Wissenschaft noch einmal von vorn anzufangen. Doch nein — die einfache Erwägung, daß das eine Bewußtsein, mag es noch so viele Gedächtnißstadien tragen, die Funktion unseres Körpers ist, und daß mit ihm alle Funktion entsteht und vergeht, schneidet mit einem Male alle Transscendenz so gründlich ab, daß an deren Wiedererwachen nicht zu

[1] A. Moll, a. a. O. pg. 87.

[2] Siehe diesbezügl. besonders Ed. Gurney, *Stages of Hypnotic Memory* in *Proceedings of the Society for Psychical Research vol. IV;* London 1887, pg. 515 u. 530.

denken ist. Daß aber die Hypnose einen wesentlichen Antheil hat an dem Zustandekommen so manchen Aberglaubens in der Geschichte, daß sie bei philosophischen und religiösen Systemen in hohem Grade mitgewirkt, ist heute außer allem Zweifel. Alle Religionsstifter — moderne amerikanische Propheten vielleicht ausgenommen — waren Hypnotiker, und haben unbewußt mit Hypnose mehr gewirkt als mit Lehrsätzen und Geboten. Für diese Persönlichkeiten selbst hat die Thatsache der Autohypnose die bedeutendste Rolle gespielt. Wer einmal zur Hypnose inklinirt oder oft hypnotisirt worden ist, kann bei dem geringfügigsten äußeren Anlaß in den hypnotischen Zustand verfallen (Beispiele dazu selbst in der Thierwelt zu finden, Vögel die durch den Blick der Schlange hypnotisirt werden). Diese Autohypnose kann willkürlich herbeigeführt und noch durch äußere Mittel unterstützt werden. Unter diesen Mitteln spielt die Musik auch eine Rolle, sie kann dem zur Hypnose inklinirenden die Autohypnose erleichtern.[1] Das auffallendste Beispiel dieser Art ist folgendes: »Ein vor Sebastopol verwundeter Musiker verweigerte bei der Vornahme der Amputation die Chloroformeinathmung und Bindung, verlangte aber eine Violine, auf der er während der Operation taktfest spielte«.[2] Ich bin momentan nicht in der Lage, den Thatbestand auf seine Genauigkeit zu prüfen, von vorn herein unmöglich ist das Beispiel jedoch durchaus nicht. Daß die Hypnose in der Medicin mit demselben und noch größerem Erfolg verwendet werden kann wie die Narcotica, ist bekannt, daß man sich selbst hypnotisiren kann, ist auch nichts neues mehr; das hat dieser Musiker offenbar gethan, dabei war Musik wahrscheinlich nur ein Hilfsmittel. Daß man schließlich im hypnotischen Zustand automatisch weiter spielt, ist nach allem, was wir über die verwandten Fälle von Delirien, Katalepsie etc. gehört haben, auch nichts ungewöhnliches. Somit bietet der Fall auch im Ganzen nicht Ungewöhnliches, was unseren bisherigen Kenntnissen widersprechen würde und sich nicht daraus erklären ließe.

---

[1] Die 3 charakteristischen Eigenschaften des Traumlebens besitzt die Hypnose auch. Es sind (nach Forel a. a. O. pg. 22): 1. Hallucination, 2. intensive Gefühlswirkung, 3. Dissociation der organisch logischen Associationen. Diese Wirkungen hat nun die Musik in beschränktem Grade auch eigen, es ist also begreiflich, wie sich Hypnose, Musik und Haschisch in ihrem Endeffekt unterstützen. Bezüglich der Hallucinationen als Folge der Musik wird man das vielleicht am Anfange bestreiten, aber man braucht nur an manche musikalische Inhalts-Erklärungen so vieler Musikschriftsteller zu denken, um zu vermuthen, daß sie wohl auch etwas ähnliches wie hallucinirt haben müssen, um zu solchen Resultaten zu gelangen.

[2] W. Wurm, Darstellung der mesmerischen Heilmethode. München 1857; pg. 105. (Mit Litteraturangabe über den Mesmerismus.)

Schließlich sei noch erwähnt, daß schon zu Mesmer's Zeiten die Musik in den magnetischen Heilversuchen eine nicht geringe Rolle spielte. Nur war es ein Fehler, zu glauben, daß die Musik direkt als solche eine Heilwirkung habe. Von einer Kritik Mesmer's, von seinem Irrthum, jene Thatsachen durch eine vom Experimentator ausgehende magnetische Kraft zu erklären, von dem leicht begreiflichen Hange jener Zeit, jene Erscheinungen ins Wunderbare zu ziehen und wo möglich auf dem kosmischen Wege der Unendlichkeit zu erklären — wollen wir hier absehen. Auch davon, daß in Folge unzulänglicher Erklärung — die bekanntlich auch modernen Hypnologen passirt — der Thatsachenbestand selbst nicht sorgfältig genug geprüft und festgestellt wurde. Das alles ist in Anbetracht der Zeit und der völligen Neuheit jener Versuche leicht erklärlich, und Mesmer's Persönlichkeit steht heute makkelloser da als früher; der Angeführte bei der ganzen Sache war wahrscheinlich er selber. Den bewußten Humbug haben Andere mit seinen Entdeckungen getrieben, und die hochmüthige Zurückweisung der »Männer der Wissenschaft« hat ihn unverantwortlicher Weise unterstützt. Als Mesmer seinerzeit an dem »Hofe des Baron Hareczky de Horka« im Dorfe Rohow in Ungarn (Neutraer Comitat) weilte, hatte er bald die ganzen Hausgenossen »magnetisch« beeinflußt. Sehr begreiflich, jeder moderne Hypnotiseur, auf dessen Erscheinen man gespannt ist, würde heute leicht dieselbe Wirkung ausüben und zwar immer stärker, wenn auch nicht durch Magnetismus. War das einmal geschehen, so bedurfte es nur weniger Worte, um die Patienten und Mesmer selbst glauben zu machen, daß der Schall der Waldhörner, die schwingende Saite des Violoncello das magnetische Fluidum durch die Luft auf die Kranken übertrage.[1] Eine Art hypnotisirender Wirkung wäre auch ohne diese Erklärung unter jenen außergewöhnlichen Umständen herbeigeführt worden. Mesmer selbst hat sich — wahrscheinlich zu ähnlichen Zwecken — eine Glasharmonica konstruirt, die er gewöhnlich des Abends in der Dämmerung (!) spielte, und worin er es mit der Zeit zu einer bewundernswerthen Fertigkeit brachte, die später selbst die Bewunderung Gluck's erregte. Das alles zeigt, wie Mesmer die associative Wirkung der Musik kannte, und wie ausgiebig er sie, wenn auch in seiner naiven Weise, auszunützen verstand.

So sehr nun diese associative Wirkung überschätzt und in der theoretischen Verwerthung übertrieben wurde, die Untersuchung in

---

[1] Siehe: Franz Anton Mesmer, Erinnerungen an denselben von Justinus Kerner. Frankfurt 1856. pg. 25, 41, 47, 202, 210.

der Hypnose ist vor allem geeignet, Licht in die so schwierige Frage zu bringen. Die Zeit ist längst vorbei, wo man derartige Erscheinungen mit ein paar schlechten Witzen abthun zu können meinte. Gerade diese Ablehnung einer gewissenhaften Untersuchung, wo bitterer Spott dankbarer schien, hat das ganze Unheil der Geisterseherei in die hypnotischen Erscheinungen hineingebracht. Doch, zur Rechtfertigung des wissenschaftlichen Charakters der Hypnose bedarf es meiner Feder längst nicht mehr, seit die Spitzen der Wissenschaft unablässig auf diesem Gebiete arbeiten, und es unterliegt heute keinem Zweifel, daß, wie einmal behauptet wurde, die Hypnose die Vivisektion des Psychologen ist. Hoffentlich wird es nicht lange Zeit brauchen, ehe die Musikwissenschaft von der spekulativen Höhe herab, oder von der Tageskritik herauf jene Thatsachen in ihren richtigen Schranken verwerthet, ihr Werth ist auch sonst kein geringer.[1]

Wiederum ist in letzter Zeit Nachdruck auf die Analogie gelegt worden, die Katalepsie (Wahnsinn, Hypnose, Haschischrausch, oder selbst Rausch überhaupt) und der natürliche Traum bieten. Wie schon erwähnt, werden wir auch auf musikalischem Gebiete Beispiele ähnlichen Inhaltes auf allen jenen Gebieten finden, und zu diesem Zwecke zur Betrachtung der Musik im

Traum

übergehen. Es ist längst aufgefallen, daß wenigstens manche Leute selten von Gehörseindrücken träumen. Abercrombie erzählt von einem Sportsman, der häufig von Jagdausflügen träumte, wie er das Wild aufscheucht, seine Flinte anlegt, dem es aber nie gelingt, im Traum mit dem entsprechenden Knalleffekt zu schießen.[2] Ich bin kein Sportsman, aber bei ähnlichen Träumen ist es mir noch

---

[1] In diesem Sinne hat sich auch Forel ausgesprochen, dessen ebenso ausgezeichnete als einfache, von allem Mysticismus befreite Darstellung des Hypnotismus wir schon oben erwähnt haben. Auf Grund seiner reichen Erfahrung und echt wissenschaftlichen Durchdringung der Sache ist er zu dem Resultat gelangt: »Die erste Bedeutung der Suggestion ist eine psychologische und psychologisch-physiologische. Sie giebt dem Psychologen die naturwissenschaftliche Experimentalmethode in die Hand, die ihm bisher gefehlt hatte. Und was für ein wunderbar feines und mannigfaltiges Reagens ist sie, mit welchem alle Eigenschaften der Seele bis in die feinsten Nuancen der Logik, der Ethik, der Aesthetik beeinflußt und modificirt werden« (a. a. O. pg. 49). Dieses Urtheil Forel's ist von um so größeren Werthe, als durch das Studium seines Werkes die letzten Vorurtheile gegen den Hypnotismus ebensogut schwinden, wie die kleinen Wunder, die hie und da noch immer an ihn angehängt werden.

[2] *Inquiries concerning the Intellectual Powers.* 8th. ed. London 1838. pg. 288.

immer geradeso ergangen. Auch James Rush[1] macht darauf aufmerksam, daß der Gehörseindruck im Vergleich zum Gesichtseindruck weniger deutlich ist. Es giebt, sagt er, immer etwas zu sehen um uns herum, aber nicht immer etwas zu hören, und obwohl das Ohr immer offen ist, ist es doch viel seltener und in geringerem Grade in Anspruch genommen, als das Auge. »Ich habe Jahre hindurch fast immer geträumt . . . ich träumte auch einmal, daß die Glocken läuten und gelegentlich von Musik; aber trotzdem ich Musik so oft in ursprünglicher Wahrnehmung genieße, in der Oper, im Koncert, im Salon, oder indem ich selbst singe, pfeife oder spiele, —·so unbedeutend das auch sein mag, ich träume selten davon.« Da eine Sammlung des Materials in dieser Beziehung wünschenswerth ist, so darf ich wohl auch mich selbst erwähnen, und da muß ich sagen, daß es mir anders ergeht. Wenn ich von Musik träume, so geschieht dies oft in dem Stadium des Halbschlafs, wo ich weiß, daß ich träume und im Stande bin, den Traum bis zu einem gewißen Grade zu leiten. Ich habe dann allerdings einen höheren Genuß davon, als von der Vorstellung der Musik im wachen Zustande. Ich höre deutlicher die verschiedenen Klangfarben, und bin im Stande, eine vollere Harmonie in viel überraschenderen Ausweichungen übersichtlicher ins Detail zu verfolgen, als im wachen Zustande; selbst die Erfindungsgabe scheint mir dann größer zu sein. Liegt mir eine Melodie im Kopf vor dem Einschlafen, so merke ich an dem Grade ihrer Deutlichkeit genau den nahenden Schlaf, die Melodien verbinden sich schließlich mit bestimmten Gedanken, ja Personen oder Zahlen, als die sie auftreten, bis sie in immer festerer Association endlich verschwimmen oder aufhören. Erwache ich aus diesem Zustande, so halte ich dann in der Erinnerung die Vorstellungen genau aus einander, die mir im Traume zugleich mit der Musik verschmolzen vorkamen. Es ist wohl geschehen, daß ich, wenn ich von einer Oper träumte, zu einem eigentlich musikalischen Genuß nicht gekommen bin; ich war weder im Stande, den Gang einer Handlung auf der Bühne festzuhalten, noch habe ich eigentlich Musik gehört, es ging mir wie oben dem Jäger mit der Flinte. Doch das waren Ausnahmen. Auch träumte ich, daß ich selbst spielte, und zwar viel besser als im wachen Zustand und mit deutlicher Vorstellung der Klangfarbe. Noch öfter träumte ich, daß ich singe, und dabei eine wunderschöne Stimme habe, was in Wirklichkeit leider nicht der Fall ist. Ich muß bemerken, daß von einem eigentlichen Gesang bei mir selten

---

[1] *Brief Outline of an Analysis of the Human Intellect.* Philadelphia 1865. I. pg. 99.

die Rede ist, während ich verhältnißmäßig viel spiele. Gerade während ich mit diesem Aufsatz beschäftigt bin, hatte ich unmittelbar vor dem Erwachen einen kurzen Traum, der so recht deutlich die innige Verbindung der Musik mit Gegenständen und Personen zeigt, die für den Musik-Traum charakteristisch ist. Gleich nach dem Erwachen hielt ich noch diesen eigenthümlichen Zusammenhang fest (wie oft mag das unbeachtet bleiben), und erkannte ihn als gutes Beispiel für die obige Beschreibung. Mir träumte, daß der Omnibus, der durch Tottenham Court Road fährt (die ich täglich zu passiren hatte), eine Distanz zurücklegt, die ich auf der Violine spielen kann. Zu diesem Zwecke waren in dem Omnibus selbst Tafeln angebracht mit dem Violinfingersatz für die Strecke, die der Wagen zu fahren hat.

Von einem solchen Durcheinander disparater Vorstellungen kann sich im wachen Zustand nur derjenige eine Vorstellung machen, der selbst schon ähnliches geträumt hat. Offenbar habe ich mir in demselben Momente, in dem ich träumte, im Omnibus zu sitzen, eine auf der Violine zu spielende Melodie vorgestellt, mit der ich dann auch die im Wagen angebrachte Fahrpreistabelle verband, auf die mein Blick so oft fiel.

Ich kann somit die von Abercrombie entschieden und von Rush bedingungsweise aufgestellte Behauptung, daß wir von Musik nicht träumen, aus eigener Erfahrung nicht bestätigen, vielleicht ist das eher bei Schalleindrücken der Fall, wie sich ja schon das Ohr dem bloßen Schall und dem musikalischen Ton gegenüber verschieden verhält. Doch ich fürchte, diese Fragen lassen sich überhaupt nicht entscheiden, und sind wohl auch nicht von großer Wichtigkeit. Robert Macnish z. B. behauptet: »Personen, die eine große Vorliebe für Musik besitzen, träumen oft, daß sie singen und Melodien komponiren«.[1] Wer soll aber entscheiden, ob wir Schall oder Musik bloß geträumt, oder wirklich gehört und nur im Traum ausgeschmückt haben, ohne weiter erwacht zu sein.[2] Auch im wachen Zustande associiren wir an Geräusche Melodien, wäre es nicht auch im Traum möglich, daß ein leises Säuseln des Windes zu den schönsten Harmonien idealisiert wird? An bestätigenden Beispielen fehlt es nicht. Perty erzählt:[3] »In einer Oktobernacht 1838, als ich

[1] *The Philosophy of Sleep.* Glasgow 1830. pg. 65.

[2] Über Träume zu sprechen ist um so schwieriger, als wir meistens vergessen, was wir geträumt haben. Wahrscheinlich hat Forel Recht, wenn er die Hypothese aufstellt (a. a. O. pg. 23), »wir träumen fortwährend«, sind aber diesbezüglich in den meisten Fällen geradeso amnestisch, wie bezüglich der Vorgänge in der Hypnose.

[3] a. a. O. 97.

in München eben gegen 12 Uhr in trüben Gedanken wachend lag, ertönte plötzlich eine leise zarte Musik, wie von einer Glasharmonika, etwa einen Marsch darstellend. Die Töne schienen auf oder im Nachttischchen gebildet zu werden, und das ganze liebliche Wesen dauerte etwa $^2/_3$ Minuten. 1839 hörte ich in Bern regelmäßige trommelnde, nach dem Rhythmus einer bestimmten Melodie sich folgende Töne zur Nachtzeit, die aus dem Wandschrank über dem Bette zu kommen schienen. Sie hatten nicht das wunderbar Schmelzende der in München gehörten, sondern lauteten eher wie auf Holz mit einem kleinen Instrumente geführte leise Schläge.« Offenbar associirte sich hier Musik an ein wirklich gehörtes Geräusch, wie das auch im Traum und Halbschlaf öfter vorkommt. Diesbezügliche Versuche hat Preyer gemacht und so künstlich Traumvorstellungen im Schlaf erregt. Nicht selten sprachen dann solche Individuen aus dem Schlaf und gaben dadurch zu erkennen, was für Vorstellungen sie hatten. So veranlaßte einmal eine an das Ohr gehaltene Taschenuhr die Frage: »Ist das die Violine?«[1] Der bekannteste und häufigste Fall von musikalischer Association im wachen Zustande und im Halbschlaf ist der bei gleichmäßigen rhythmischen Geräuschen beim Fahren im Wagen, auf der Eisenbahn etc.[2]

Doch auch vollständige musikalische Hallucinationen kommen vor, wie sie Macnish während eines Fiebers hatte, »aber nur in der Dunkelheit oder bei geschlossenen Augen: scheußliche Höllengesichter schwebten vor ihm, in die einzelnen Theile zerfließend und sich wieder anders kombinirend. In der aufgeregten Nacht erschien ihm ein glänzendes Theater, auf dem der berühmte Pferdekünstler Duenow spielte, in der versammelten Menge erkannte er mehrere Freunde. Beim Öffnen des Auges verschwand alles mit einem Schlag. Dem Schauspiel konnte er also ein Ende machen, der Musik hingegen nicht. Das Orchester spielte nämlich einen großen Marsch aus der Oper Aladdin mit mächtigem, herrlichem, furchtbarem Nachdruck. Wohl 5 Stunden dauerte diese theatralische Hallucination.«[3]

Nicht selten wurden Gehörshallucinationen bei Durchleitung eines galvanischen Stromes durch den Kopf verstärkt, bei gebessertem Zustande des Patienten jedoch auf dieselbe Weise auch beseitigt.[4]

---

[1] Preyer, Der Hypnotismus. pg. 283.

[2] Paul Radestock, Schlaf und Traum. Leipzig 1879. pg. 235.

[3] Ich citire nach Perty,[1] da ich den Fall bei Macnish selbst in der mir vorliegenden englischen Ausgabe (P. citirt die deutsche) nicht finde. a. a. O. pg. 96.

[4] Fr. Fischer, Über einige Veränderungen, welche Gehörshallucinationen unter dem Einflusse des galvanischen Stromes erleiden. Archiv f. Psychiatrie. Bd. XVIII, pg. 42 u. 46; (Bd. IX, pg. 1).

Patient litt in hallucinatorischem Zustande an Depression der Gemüthsstimmung. Er hörte Flüsterstimmen, und gab selbst an: »jedes Wort verarbeiten zu müssen, so daß aus jedem derselben ein Baum von Gedanken« herauswachse. »Oft müsse er die Stimme nachsagen, und wenn er eine Melodie höre, dieselbe mit verändertem Texte nachsingen«. In solchem Zustande werden auch gesprochene Worte nach den galvanischen Sitzungen in Töne verwandelt und nicht mehr als Worte verstanden. Auch dieser Zustand hat Ähnlichkeit mit dem normalen Traum, wo Worte, Geräusche, Gegenstände, Personen in ein Tonbild zu verschwimmen scheinen.

Eine ganz ungewöhnliche und, soweit mir bekannt ist, auch einzig dastehende Erscheinung ist die Verbindung von Gesichtsbildern mit Musik im normalen Zustande. Der Fall betrifft eine Dame, vollkommen gesund, hoch gebildet, durch und durch musikalisch und keiner Störung der Geisteskräfte (in keinem Sinne des Wortes) unterworfen. Beim Klang einer Oboe sieht sie vor sich eine weiße Pyramide oder einen Obelisk, sehr spitzig, wenn der Ton scharf ist, stumpf, wenn er breiter angeblasen wird; sie ist scharf abgegrenzt bei starken Tönen und verschwimmt bei schwachen. Die Töne des Violoncells, die hohen Töne des Fagotts, der Trompete, Posaune und die tiefen Noten der Klarinette, der Viola erzeugen das Bild eines flachen, wellenförmig sich bewegenden Bandes mit weißen Fäden; der Ton des Hornes erzeugt weiße Kreise, die sich wie das Band horizontal bewegen, während der Obelisk mit der Spitze auf die Dame zukommt. Wenn in einem Orchester die Violinen nach den Blasinstrumenten anfangen, dann sieht sie einen Schauer von lichtem, weißem Staub. Von allen diesen Erscheinungen haben sich nur die ersten drei bei jeder Musikaufführung ständig erhalten, die anderen haben sich nach 4—5 Jahren nicht wieder eingestellt. Namentlich der Obelisk kommt so deutlich und entschieden auf die Dame zu, daß sie fast glaubt, er müsse sie verletzen. Wird nur eine Klasse von Instrumenten gespielt, so dauern die Erscheinungen nur während der ersten paar Takte, sonst aber während des ganzen Stückes hindurch. Sie entstehen nicht auf den Instrumenten, sondern auf halbem Wege zwischen den Spielern und der Dame. Kennt sie die Instrumentation genau, so sieht sie die Figuren schon kurz bevor die Instrumente noch anfangen zu spielen.[1]

Die Erklärung dieser Erscheinung, die schon wegen der Seltenheit des Falles äußerst schwierig ist, hängt vielleicht mit ähnlichen Gründen zusammen wie die Verbindung von Farben und Tönen,

[1] Nature. vol. XLI. pg. 417. — 6. März 1890.

obgleich hier nur immer dieselbe Farbe vorkommt, die zudem eine ausgesprochene Gestalt annimmt. Bezüglich dieser Gestalt bemerke ich, daß wenigstens der Obelisk oder die Pyramide unserer Ton-Auffassung nicht so ganz fremd ist. Unsere Notenschrift unterscheidet spitze und breite Töne durch die Zeichen ^ und ⊓ oder —; nur sind das bei uns symbolische Zeichen, während die Dame ausdrücklich erklärt, sie sehe solche Figuren wirklich vor sich, obgleich sie sich der subjektiven Bedeutung derselben vollkommen bewußt ist. Auch der Umstand, daß sie schon eintreten, bevor noch die Instrumente spielen, spricht nicht gegen den physiologischen Zusammenhang mit dem Gehörsnerv (wie G. E. Newton glaubte), da die Hallucination später durch bloße Association entstanden sein kann.

Doch auch der Fall, daß sich an wirklich gehörte Töne Tast-Empfindungen associiren, kommt vor, ebenfalls im normalen Zustande, wenn auch in starker Erregung. Zwei Schiffskapitäne übernachteten einst in Ermangelung eines besseren Logis in einem Hôtel, wo mit ihnen in demselben Zimmer die Leiche eines eben verstorbenen Mannes lag. Bevor sie sich zu Bett legten, sagte der eine: »Wissen sie auch, daß in solchen Fällen immer um Mitternacht das Zimmer sich mit Kanarienvögeln füllt, die herumfliegen und wunderschön singen? Sein Kamerad drückte wohl seine Verwunderung aus, doch bald sollte sich die Mittheilung erfüllen; »gleich nachdem das Licht ausgelöscht war, ging eine Musik los, als ob das Zimmer richtig voll von Kanarienvögeln wäre, die der erschreckte Novize nicht nur hörte, sondern auch sah und fühlte, als ob die Vögel in allen Richtungen herumflögen und gegen ihn stießen. In kurzer Zeit wurde er so aufgeregt, daß er, ohne sich Zeit zur Toilette zu nehmen, in seinem Nachthemd die Stiege hinunterrannte und die erstaunten Hausleute davon verständigte, daß der Raum voll von Vögeln sei, die er nicht nur gehört, sondern auch gesehen und gefühlt habe, wie sie mit den Flügeln an ihn anstießen.«[1] Die weitere Untersuchung ergab, daß sich der andere Kapitän einen Scherz erlaubte. Er hatte sich eine Pfeife gekauft, die so konstruirt war, daß, wenn man sie an einem Ende ins Wasser tauchte, und durch das Ende hindurchbließ, der Effekt dem Gesang der Kanarienvögel ähnlich war. Diese Imitation hatte der erstere also wirklich gehört, alles andere war Einbildung; Illusion des Gesichts und Gefühls, associirt mit dem Gehör. Es

---

[1] J. Braid, *Magic, Witchcraft, Animal Magnetism. etc.* London 1852, pg. 88 und Preyer, Der Hypnotismus. pg. 166.

waren zwar außergewöhnliche Umstände, die diese Association veranlaßten, aber doch der normale Zustand.[1]

Braid's Beispiel ist ungemein lehrreich, zumal es an einem schlagenden, leider viel zu wenig bekannten und verwertheten Falle zeigt, wie weit die Hallucination im Anschluß an das Gehör geht. Es hilft uns zugleich einige ähnliche Fälle auf natürliche Art zu erklären, die bisher merkwürdigerweise als offene Fragen stehen geblieben sind. Eine wahre Fundgrube für hierhergehörige Beispiele sind in dieser Beziehung die »*Phantasms of the Living*« von Ed. Gurney, Frederic, W. H. Myers und Frank Podmore (2 Bd. London 1886). Nach den Untersuchungen dieser Autoren sind nicht vokale Gehörs-Hallucinationen verhältnißmäßig selten: 41 von 187 allgemeinen Gehörs-Hallucinations-Fällen. Sie umfassen das Tappen, Picken, Klopfen und Krachen, den Schall von Fußtritten, das Öffnen der Thüre, 7 Fälle von Glockengeläute, 2 Fälle von Schlagen der Uhr, und 7 von Musik. Nach Ansicht der Autoren sind weitaus die meisten subjektive Affektionen, andere »telepathischen Ursprungs«.[2]

Ich muß gestehen, daß ich die Ansichten der Autoren über Telepathie nicht theile. Diese Theorie ist heute jedoch so vielseitig ausgearbeitet worden,[3] daß ich mich im Rahmen dieser Arbeit auf eine Darlegung der Gründe nicht einlassen kann, zumal sie mit musikalischem Gedächtniß direkt nicht zusammenhängt. Wer sich aber für die ungewöhnlich große Rolle interessirt, welche die Musik hier spielt, den verweise ich auf die oben erwähnten »*Phantasms of the Living*«. (I, pg. 221—223; II, 225, 639—41, und andere im Index leicht zu findende Stellen).

Haben wir so die verschiedenen Formen erwähnt, in denen wir aus dem Gedächtnisse reproduciren, so erübrigt uns noch zu

---

[1] Zur Statistik der Gesichts- und Gehörs-Illusionen und Hallucinationen wäre noch zu bemerken: »Von Illusionen sind solche des Gesichts am häufigsten, dann die des Gehörs, mit den Hallucinationen verhält es sich umgekehrt« (vide Krafft-Ebing, Die Sinnesdelirien. Erlangen 1864. pg. 32). Das Verhältniß der Gehörs- zu den Gesichtshallucinationen der Wahnsinnigen giebt Esquirol als 3 : 1 an. Dr. Lockhart Robertson als wenigstens 5 : 1 (*Phantasms of the Living* II, 22).

[2] l. c. I. 503 u. 504.

[3] Die ganze Richtung hat wesentlich an Boden gewonnen durch die Theorie A. R. Wallace's, daß Darwin's Theorie auf dem Gebiete der menschlichen Geistesthätigkeit keine Anwendung finde »*that a superior intelligence, acting nevertheless through natural and universal laws, has guided the development of man in a definite direction and for a special purpose*«. Dadurch hat die Naturwissenschaft der Übernatürlichkeit ein Thor geöffnet. Es ist interessant, zu verfolgen, daß der Spiritismus die folgerichtige Konsequenz dieser Anschauung war.

untersuchen, wie und bis zu welchem Grade wir Musik dem Gedächtnisse einprägen.

Die Art nun, wie wir das thun, entspricht wenigstens durchschnittlich der musikalischen Struktur selbst. Nehmen wir zur Erklärung dieser Behauptung ein einfaches allgemein bekanntes Beispiel, etwa Johann Strauß's Radetzky-Marsch. Der musikalische Laie wird sich, wenn er den Marsch zum ersten Male hört, die ersten 12 Takte ganz gut merken; nun aber stockt gewöhnlich das noch unentwickelte Gedächtniß, oder bei anderen Märschen oder Tänzen vielleicht schon im 12. Takt selbst, kurz von dem Moment an, wo das Anfangsthema der ersten 4 Takte gewöhnlich nach einer anderen Tonart herüberziehend in die letzten 4 Schlußtakte übergeht. Hier verläßt ihn das Gedächtniß und er ist leicht geneigt, sich den Schluß durch einfache Wiederholung selber zu machen. Merkwürdigerweise hört damit aber das Gedächtniß nicht überhaupt auf, und sehr wahrscheinlich merkt derselbe Laie den nächsten Abschnitt mit einem neuen Thema wieder, und zwar wieder bis zu demselben Punkt. Auf das oder die Themen des Trio wird sich das musikalische Durchschnittsgedächtniß kaum mit erstrecken, aber selbst, wenn das der Fall ist, können dabei noch immer die eigenthümlichen Abschlüsse und Übergänge der Perioden mangelhaft bleiben. Es scheint somit das Gedächtniß für den Tonartenwechsel von dem für Melodie innerhalb derselben Tonart oder dem üblichen Wechsel nach der Dominante hin, verschieden zu sein, und damit das Gedächtniß für Harmonie verschieden von dem für Melodie. Offenbar braucht das erstere eine größere Beobachtung, für die der bloße Gefühlsreichthum ohne entsprechende Intelligenz nicht ausreichend ist. [Man vergleiche nach diesem Resultate etwa noch einmal das Gedächtniß Mozart's mit dem der Hottentotten.] Eine ähnliche Beobachtung kann jedermann auch in komplicirteren Fällen an sich selbst machen. Wer ein Musikstück auswendig spielen lernt, wird bemerken, daß weder die Technik noch die Länge des Stücks das Auswendig-Merken so erschwert, wie harmonische oder gar kontrapunktische Schwierigkeiten, und dementsprechend selbst weitmodulirende Melodien. Eine weitere Beobachtung wird auch ergeben, daß zwischen primitiven und modernen kunstreicheren Kompositionen und entsprechenden Komponisten, ja zwischen den Kompositionen derselben Komponisten aus verschiedenen Entwicklungsperioden derselbe Unterschied besteht, es ist die Kunst der Modulation, die man schwerer erwirbt, behält und producirt.

Es giebt nun zahlreiche Mittel, die Kraft des Gedächtnisses zu verstärken, und man kann oft sagen hören: ich merke mir Melodien

leichter, wenn ich sie mir merken will, wenn ich sie schon mit der Absicht anhöre, sie zu behalten. Mir speciell geht es so, ich habe jedoch bemerkt, daß es nicht ein von außen hinzukommender Wille ist — den ich als solchen abstrakt gar nicht zu beobachten weiß — sondern einfach die absichtliche Hinzuziehung von Hilfsvorstellungen, die mich veranlassen, zu sagen: ich will mir die Melodie merken; es ist nichts weiter als eine bewußte weitere Inanspruchnahme meiner Kräfte. Da ist zunächst die Vorstellung der Tonart, die man festhält, deren Abweichungen in andere Tonarten man genau zu verfolgen sich bemüht, die Vorstellung entsprechender Notenzeichen, Vergleiche des Rhythmus mit anderen ähnlichen, die schließlich ermöglichen, daß die Erinnerung die Melodie von einem in Gedanken behaltenen Schriftbild abliest, endlich die genaue Kenntniß der Form des Musikstückes, die, wenn die Komposition den diesbezüglichen Anforderungen entspricht, dem Zuhörer erleichtert, die Anordnung und den Verlauf der Themen im Gedächtniß zu behalten.

Ich kann der Bemerkung Bain's[1] über die Art der Einprägung einer Melodie im Gedächtniß nicht beistimmen. Er sagt: »Die erste Note sagt nichts; drei oder vier sind nöthig, den Gesang zu bestimmen. Mit dem Thema von, sagen wir 4 Noten ist die 5. associirt, und zu gleicher Zeit der Name und alle andern Beigaben des Liedes.« Ich glaube, Bain übersieht, daß es sich bei der Festhaltung und Erinnerung an die Musik nicht um einzelne Töne und Intervalle, sondern vor allem um deren Eintheilung in der Zeit, d. h. um den Rhythmus handelt. Dieser aber läßt sich nicht notenweise, sondern immer nur in größeren prägnanten Gruppen im Gedächtniß behalten. Mit diesem Rhythmus associiren sich, auch wenn er ganz tonlos gegeben wird, stets die entsprechenden Intervalle, nicht aber umgekehrt.[2] Überdies hat jeder Musiker stets alle Intervalle im Kopf, ohne damit allein dem Gedächtniß nur irgendwie zu Hilfe kommen zu können. Ob das Gedächtniß immer abhängig ist von der Stärke des sinnlichen Eindrucks, wie vielfach angenommen

---

[1] Mind and Body. 3d. edit. London 1874. pg. 102.

[2] Ich glaube deßhalb nicht, daß die Gefühle für Rhythmus und Melodie so unabhängig sind. W. James sagt zwar in seiner Psych.: »*The feeling of time and accent in music, of rhythm, is quite independent of that of melody. Tunes with marked rhythm can be readily recognized when simply drummed on the table with the finger-tips*« (I. pg. 619). Ich denke mir jedoch, ob nicht vielleicht gerade dieses Beispiel dafür spricht, daß die Gefühle für Melodie und Rhythmus unzertrennlich sind, da sich die ersteren unwillkürlich an die letzteren associiren, und überdies eine Melodie ohne Rhythmus ganz undenkbar ist.

wurde, das läßt sich ohne weiteres nicht entscheiden. Im allgemeinen kann man sagen: Wer gut hört, braucht deßhalb noch nicht ein gutes Tongedächtniß zu haben, er kann trotzdem leicht vergessen, falsch urtheilen und durch harmonische Fülle verwirrt werden.[1] Ich bin eher geneigt, Stumpf Recht zu geben, und zu sagen, daß größere Antheilnahme an dem sinnlichen Eindruck, koncentrirte Aufmerksamkeit, also Verbindung mit den psychischen Eindrücken anderer sinnlicher Eindrücke, psychische Verarbeitung, nicht die Stärke des Eindrucks selbst, das Gedächtniß erhöhen. Hingegen scheint die Größe des imitatorischen Reflexes allerdings von der Stärke des sinnlichen Eindruckes abzuhängen, hier giebt es eben keine psychische Verarbeitung. Da nun die Grenze zwischen Reflex und Gedächtniß objektiv nicht zu ziehen ist, so mag es Fälle geben, wo wir glauben, von der Stärke des Eindrucks ein wirkliches Gedächtniß ableiten zu können. Was mich aber hauptsächlich bestimmt, diese Abhängigkeit zu leugnen, das ist die Leistungsfähigkeit des musikalischen Gedächtnisses, die, von Ausnahmefällen abgesehen, weit größer ist, als beim wissenschaftlichen oder sonst beim künstlerischen Gedächtniß. Wäre das nun alles vom sinnlichen Eindruck allein abhängig, so müßten Gehörseindrücke im allgemeinen stärker sein, was bekanntlich nicht der Fall ist. Um nun die Höhe des musikalischen Gedächtnisses zu ermöglichen, müßte dann wenigstens die Verbindung der Gehörseindrücke mit anderen Eindrücken und Vorstellungen schneller erfolgen als bei anderen Sinnesorganen. Und das ist in der That der Fall. Wir sind im Stande, dem Gehörseindruck rascher zu folgen, ihn mit anderen Vorstellungen oder Bewegungen zu verbinden, als dies bei den übrigen Sinnen der Fall ist. Obgleich nun diese Verbindung nicht bei allen Personen gleich rasch ist (sog. Individual-Coëfficient der Astronomen), so läßt sich doch durchschnittlich die Zeit angeben, die verstreicht vom Sinneseindruck bis zur Umwandlung desselben in eine Bewegung. Sie ist für Gesichtsempfindung 0,047 Sek., Tastenempfindung 0,029; Gehörsempfindung 0,016. Daraus folgt, daß von allen Sinneseindrücken der des Gehörs am schnellsten ist, und dies trotz seiner verhältnismäßigen Schwäche.[2]

Eine ganz eigenthümliche und vereinzelte Besonderheit der Gehörsempfindung scheint das Gedächtniß für die Tonhöhe (absol. Tong.)

[1] Diese äußerst wichtige und weittragende Unterscheidung von Tonempfindung, Tonurtheil, Tongefühl verdanke ich Stumpf's gründlichen Untersuchungen in seiner Tonpsychologie.

[2] Weitere diesbezügliche Untersuchungen von Hirsch und Jaagen in Vierteljahrsschrift f. Psychiatrie (1867—1868) u. Annales Médico-Psychologiques. Ser. V. Tom. II; Paris, Juillet 1869. pg. 438.

zu sein, das bei vielen Personen ganz unabhängig vom Intervallgedächtniß (relat. Tong.) entwickelt ist, d. h. Manche merken sich die Melodie ohne die specifische Stimmung zu behalten, in der sie dieselbe gehört haben, und andere errathen und behalten sofort die Stimmung der gehörten Melodie, ohne sie selbst behalten zu können. Bevor wir jedoch über den Werth dieses Gedächtnisses urtheilen, müssen wir zunächst feststellen, daß es etwas wesentlich anderes ist, die Höhe eines einzelnen aus jedem musikalischen Zusammenhange herausgerissenen Tones, etwas anderes, die Tonart eines ganzen Musikstückes zu bestimmen, in welchem letzteren Falle in der Regel, bewußt oder unbewußt, eine Anzahl Hilfsvorstellungen (Klangfarbe, Umfang der Instrumente, willkürliches oder unwillkürliches Mitsingen etc.) die Bestimmung erleichtert. Im ersteren Falle hält das Gedächtniß nicht etwa bloß einen einzelnen Ton in seiner Höhe fest, sondern die ganze Skala und jeder neue musikalische Eindruck wirkt auf sein Gehörorgan, wie die Hand des geübten Klavierspielers, die im Finstern die richtige Taste trifft. So erkennt man direkt jeden einzelnen Ton in seiner Höhe nicht etwa durch Abschätzung der Distanz von einem bestimmten Ton. Sehr anschaulich habe ich diese Eigenthümlichkeit einmal von einem Herrn beschreiben hören, der sagte, er stelle sich sofort bei Anhörung eines Musikstückes eine bestimmte Tonart vor, in der Stimmung, die er im Kopfe hat, etwa Es; sieht er nun, daß der Geiger in dem Moment die leere E-Saite streicht, wo er sich als Hörer Es vorstellt, so verdirbt ihm das momentan den ganzen Genuß und er hat alle Mühe, »die Stimmung aus sich herauszukriegen«. Meine weitere Frage, ob er sie denn wirklich »ganz herauskriege«, wurde mit ja beantwortet. Ich muß hinzufügen, daß ich nicht die Erfahrung gemacht habe, daß ein solcher Kampf einer inneren und äußeren Stimmung überall vorkommt, wo von Gedächtniß für absolute Tonhöhe die Rede ist. Ein anderer Herr, der stets die Tonart eines Musikstückes (nicht einzelner Töne) erkannte und dabei nach der Pariser Stimmung urtheilte, erklärte auf Befragen, daß er sich keiner Gründe hierfür bewußt sei, und daß ihm die Thatsache ganz gleichgültig sei, ob das Musikstück auch in der Stimmung des Spielers dieselbe Tonart bedeute. Subjektive Disposition spielt hier offenbar eine große Rolle, aber die Antworten, die man auf diesbezügliche Fragen bekommt, sind stets mit Vorsicht aufzunehmen, denn sie setzen in den meisten Fällen einen Grad von Selbstbeobachtung voraus, den man nicht Jedem zumuthen kann.

Nicht nur stehen das relative und das absolute Tongedächtniß in keinem proportionalen Zusammenhang, es scheint auch, daß jedes

von ihnen in einer bestimmten musikalischen Sphäre eine ganz specielle Rolle spielt. Das erstere scheint die Auffassung der Melodie, das letztere die der Harmonie zu erleichtern, und beide stehen eben so selten in einem inneren Zusammenhang, als wir bei Komponisten eine gleiche Begabung für Melodie und Harmonie (inclus. Kontrapunkt) finden (Mozart die einzige Ausnahme). Fast scheint es mir aber, als ob zum absoluten Tongedächtniß ein besseres Ohr gehören würde, womit aber, wie wir zeigen werden, über musikalische Begabung noch nichts gesagt ist. Wenn wir nämlich die Tonhöhe nach absolutem Tongedächtniß bestimmen, so kommt es nicht erst auf ein Urtheil und natürlich auch nicht auf Gefühle an, wir wissen sofort, wo wir sind, und dies wahrscheinlich auf Grund eines feineren und stärkeren rein sinnlichen Eindrucks. Dafür spricht auch, daß auf dem Gebiete des absol. Tongedächtnisses so wenig durch Übung zu erlangen ist, es ist da oder nicht, während wir mit dem relat. Tongedächtniß durch Schlüsse und Hilfsvorstellungen ein genaues Urtheil über die Tonhöhe lernen können. Daß die Stärke und Feinheit des sinnlichen Eindrucks auch auf das relative Tongedächtniß (auf das Merken der Melodie) Einfluß hätte, glaube ich entschieden in Abrede stellen zu dürfen. Der Grund davon ist, weil man sich bei der Melodie vor allem den Rhythmus merken muß, an den sich die Intervalle bloß zu associiren brauchen. Der Zeitsinn des Ohres aber steht nicht in proportionalem Zusammenhang mit dem Tonsinn. So ist das relative Tongedächtniß in vielen Fällen ein indirektes Tongedächtniß, entstanden durch Association an den Zeitsinn.[1]

Die Vor- und Nachtheile des Tongedächtnisses kommen beim Singen vom Blatt ganz besonders zu Tage. Relatives Tongedächtniß genügt hier nicht nur vollständig, sondern es kann auch der Fall eintreten, daß absolutes Tongedächtniß, also Verbindung bestimmter Notenbilder mit Tönen einer bestimmten Stimmung, störend wirkt, dies um so leichter, als die Hilfsvorstellung der eigenen Anstrengung beim Singen das abs. Tongedächtniß unterstützt und oft vollkommen ersetzt. Dem geübten Sänger macht es daher Schwierigkeiten, ein etwa in *f* geschriebenes Tonstück von Noten in *d* zu singen, weil die gewohnte Tonvorstellung mit der zum Singen nöthigen Anstrengung in einem fort kollidirt, wo der ungeübte mit seiner bloß

[1] Ich gebrauche den Ausdruck Zeitsinn natürlich nicht in dem Sinne von specifischem »Sinn« oder »Vermögen«, der ja psychologisch längst antiquirt ist, sondern lediglich für die Thatsache, daß wir den Zeitverlauf abschätzen und in Abschnitte eintheilen.

relativen Schätzung des Intervalls von einem zunächst liegenden Tone, den er für eine Zeit in Gedanken festhält, vollkommen auskommt. Der rein musikalische Genuß ist bei Beiden der gleiche, ja er kann sogar in letzterem Falle größer sein.

Was nun die Frage betrifft, ob absolutes Tongedächtniß zu vollem musikalischen Genuß nöthig ist, so bin ich geneigt, sie auf jeden Fall direkt und indirekt mit Nein zu beantworten, obgleich ich mir der Schwierigkeit bewußt bin, dies objektiv zu beweisen. Man kann sich in die Gefühle eines Zweiten ebensoschwer hineinleben, als es schwer ist, diesbezügliche Erfahrungen über die Größe des musikalischen Genusses einem Dritten klar zu machen. Ich glaube, es verhält sich damit, wie mit dem absolut reinen Singen; das mag ein Vergnügen für sich sein, aber wer vollkommen rein singt, singt mit unseren temperirten Orchestern und Instrumenten, in unseren dafür bestimmten Kunstwerken eben falsch, und der einzige Trost ist, daß diese absolute Reinheit so schnell verloren geht, daß sie nicht lange stört. Gewiß ist, daß genaue Kenntniß der Stimmung zum musikalischen Genuß nicht nöthig ist. Wer ein Tonstück in verschiedenen Koncerten in verschiedener Stimmung hört, braucht zu seinem Genuß dies weder zu wissen, noch wird er, wenn er es weiß, dadurch beeinträchtigt oder unterstützt, die Differenz müßte denn so groß sein, daß die Klangfarben ganz anders werden. Anderseits gewährt es allerdings ein höheres Vergnügen, die Harmonie vollständig verfolgen zu können und stets zu wissen, ob man wieder zur Anfangstonart zurückgekehrt ist oder nicht. Wir haben das Gefühl des musikalischen Abschlusses nur, wenn wir wieder zu der Tonart zurückkehren, die wir noch im Kopf haben. Dies zu ermitteln, genügt das beständige Verfolgen der Harmonie manchmal nicht, weil wir bei komplicirten Kompositionen leicht den Faden verlieren; hier soll also das absolute Tongedächtniß aushelfen. Aber auch hier können wir die Höhe der Stimmung durch eine Anzahl anderer Hilfsmittel bestimmen, zumal, wie erwähnt, die Erkennung der Tonart eines ganzen Musikstückes und der Höhe eines einzelnen Tones verschiedene Dinge sind. Das absolute Tongedächtniß ist also nicht absolut nöthig. Allerdings können wir mit diesen Hilfsmitteln momentan aus dem Zusammenhang herauskommen, aber trotzdem wirkt die Musik auf unser Gefühl (was ja doch die Hauptsache ist) und im weiteren Verlauf kommen wir wieder in die harmonische Orientirung hinein. Das mag unvollkommen sein, so vollkommen ist aber auch das absolute Tongedächtniß nicht, daß es gar keinen Irrthum bei Schätzung der Stimmung zuließe. Kleine Lücken in der harmonischen Orientirung sind immer unvermeidlich.

Wahrscheinlich mit Rücksicht auf den Umstand, daß man die Anfangstonart eines Stückes stets im Kopfe behält, hat die Theorie die Regel aufgestellt, daß jedes Tonstück in derselben Tonart enden muß, mit der es anfing. Wagner verspottete diese Regel und Hans Sachs sagt zu Walter Stolzing:

Ihr schlosset nicht im gleichen Ton:
das macht den Meistern Pein;
doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
im Lenz wohl müß' es so sein.

Dieser Vers übersieht, daß das Schließen in gleichem Ton auch deßhalb entstanden ist, weil die musikalische Natur verlangte »es müßte so sein«. Das Beispiel Wagner's aber beweist uns, daß man ein musikalisches Genie sein kann, ohne eine derartige musikalische Nothwendigkeit zu empfinden. Sein absolutes Tongedächtniß scheint also nicht sehr entwickelt gewesen zu sein und trotzdem wurde er ein Künstler ersten Ranges; das spricht gegen die Bedeutung des absoluten Tongedächtnisses. Anders bei Mozart. Man erzählt von ihm, er habe die Stimmung seiner Geige noch 2 Tage lang festgehalten, und bestimmt, um wie viel eine andere Geige, die er eben bei seinem Freund spielte, differire. Man holte die Geige aus Mozart's Wohnung und das Urtheil Mozart's bestätigte sich.[1] Wir wissen nun freilich nicht, wonach Mozart hier die Stimmung bestimmte, unzählige Hilfsvorstellungen können ihm dabei geholfen haben.

Was nun die Hilfsmittel betrifft, mit denen wir die absolute Tonhöhe indirekt richtig errathen, und so dem Gedächtniß zu Hilfe kommen, so spielen motorische Vorstellungen dabei entschieden eine wichtige Rolle. Es fragt sich zunächst, ob wir, indem wir ein Intervall schätzen, dies bewußt oder unbewußt nach dem Grade der Anstrengung beurtheilen, mit dem wir die Larynx geradeso in Bewegung setzen, als ob wir mitsingen würden, oder ob wir wenigstens eine solche Bewegung vorstellen. Diese oft aufgestellte und in »exakten« Tabellen bewiesene und widerlegte Frage läßt sich meiner Ansicht nach allgemein nicht beantworten: ja ein und dieselbe Person verhält sich dabei zu verschiedenen Zeiten verschieden, je nach der Lebhaftigkeit ihrer Antheilnahme, überdies scheint mir die Bedeutung der Frage sehr gering zu sein, so daß sie kaum die Mühe verdient, die man sich mit ihr genommen hat.

Was nun die erstere Frage betrifft, so giebt es allerdings Personen, die bei der Schätzung von Intervallen oder, wenn sie sich

[1] Jahn, Mozart. 7. Aufl. I, 119; II, 112.

Melodien vorstellen, die Larynx bis zu einem gewissen Grade mitbewegen und zwar meistens ohne es zu wissen. Eine direkte Fragestellung verändert daher die Sachlage, und, überrascht durch die ihnen bisher unbekannte Mittheilung, pflegen dann solche Personen mit »Nein« zu antworten, zumal ihnen bei eigens darauf gerichteter Aufmerksamkeit Tonvorstellung und Schätzung ohne Mithilfe der Larynx meist auch gelingt. Ein nothwendiger Zusammenhang beider Thätigkeiten besteht durchaus nicht, und der Unterschied zwischen mehr kontemplativen und leidenschaftlichen Naturen wird hier maßgebenden Ausschlag geben.

Ob nun bei Vorstellung der Melodie oder Schätzung von Intervallen wenigstens Bewegungs*vorstellungen* mitwirken, ist aus demselben Grunde allgemein nicht zu entscheiden. Die meisten Menschen sind gewöhnlich viel zu wenig geschult, um aus eigener Beobachtung darüber Aufschluß zu geben, pflegen dies aber leider sehr häufig aus Scheu, ihre vermeintliche Inferiorität zu verrathen, dennoch sehr bestimmt zu thun. Ich selbst, und viele Andere, die ich darüber befragt, können, wenn sie wollen, ohne Mithilfe von Bewegungsvorstellungen, Melodien verlaufen lassen und Intervalle schätzen; ich habe mich aber auch oft an der Mithilfe ertappt, insbesondere bei Schätzung großer ungewöhnlicher Intervalle und bei lebhafterem Vorstellen etwa mit dem ganzen Bühnen- oder Koncert-Apparat, wo ich die betreffende Musik zum ersten Male hörte. Wenn wir ferner daran denken, daß Personen mit motorischer Aphasie oft nicht lesen können, daß also selbst bei dem weit theoretischeren Vorgang des Lesens die Mitwirkung eines Bewegungscentrums manchmal unerläßlich ist, so läßt sich daraus indirekt schließen, daß dies bei musikalischen Vorstellungen noch viel leichter der Fall sein *kann*, wenn auch nicht sein *muß*. Dieser indirekte Schluß scheint mir werthvoller als die direkte Frage, die, wenn sie überhaupt richtig angewendet ist, den Thatbestand leicht alterirt.

In ähnlicher Weise glaube ich die Frage beantworten zu dürfen, wie sich denn Melodien überhaupt in uns abspielen. Darauf hat seinerzeit Henle die Antwort gegeben: »die Melodien spielen sich in einer abstrakten Weise ab, die an keine wirkliche Klangfarbe erinnert«. Abstrakt ist nun ein Ausdruck für einen Proceß, den wir uns immer wieder von neuem vor sich gehend denken können, der aber, wo wir ihn fassen, doch nur ein konkretes Resultat giebt. Es ist mit der Klangfarbe der Melodien, die wir im Kopfe haben, oft gerade so, wie mit dem Geschmack des Wassers und der Farbe der Luft. Was wir täglich trinken und athmen, erscheint uns geschmack- und farblos, und doch muß es beides bis zu einem gewißen Grade

haben, um überhaupt da sein zu können. Über eine solche konkrete Beschaffenheit der Melodien etwas auszusagen, ist in den meisten Fällen unmöglich. Entweder ist ihr Verlauf dem übrigen Bewußtseinsleben gegenüber vollständig zurückgedrängt und verschwommen, dann wissen wir überhaupt nicht viel davon, oder sie treten sehr deutlich und lebhaft auf, dann kommt die Klangfarbe mit, natürlich je nach dem Talent des Betreffenden, der sie erfaßt hat. Es mag richtig sein, daß es streng genommen, keine abstrakten Töne gebe, aber daraus folgt nicht, daß ihre Klangfarbe in der Vorstellung die eines bestimmten Instrumentes oder einer bestimmten menschlichen Stimme wäre, es kann die vorgestellte Klangfarbe auch ein Konglomerat aller bisher gehörten sein, sie erinnert daher an keine wirkliche Klangfarbe und hat doch eine.[1] Das ist, glaube ich, meiner Erfahrung nach der häufigste Fall. Die Gewohnheit an diese Mischklangfarbe mag uns veranlassen, sie als farblos zu bezeichnen.[2] Die Meisten begnügen sich mit der Klangfarbe der eigenen Stimme.[3] In diesen allmählichen Übergängen vom dunklen zum lebhaften Vorstellen feste Grenzen zu ziehen und zu sagen, wann und wo das Vorstellen in Klangfarben anfängt und aufhört, geht wohl nicht an, umsomehr, als schon die Empfindung der Klangfarben verschieden ist. So behauptet Taine,[4] daß das Vorstellungsbild der ursprünglichen Empfindung sehr nahe kommt. Nach einer Vorstellung des Propheten habe er für sich das »Pastorale der Ouverture« im Stillen wiederholt, und dabei alle musikalischen Einzelheiten, auch die »Klangfarbe der Hautbois, die es spielt« empfunden (*»encore le timbre per-*

---

[1] Vgl. die Diskussion darüber zwischen Stumpf (Tonpsychologie I, 159) u. Stricker (*»Etudes sur le langage et la musique«* Paris 1885), sowie *Revue philosophique.* December 1885 u. Zeitschrift f. Philosoph. u. phil. Kritik. 89. Bd. (1886). pg. 45.

[2] Jean Paul sagt einmal: »Die Töne, die mir in und vor dem Schlaf kommen, oder sonst in der Poesie, sind keine von irgend einem Instrument, höchstens Gesang, aber desto ergreifender wie ein Extrakt aus allen Tönen und Instrumenten«. Gegen Stricker's Theorie, daß die Vorstellung der Töne an Muskelempfindungen in den Stimmorganen gebunden sei, bemerkt Mach (Analyse d. Empf. p. 124) mit Recht: »Ich kann Töne weit über die Grenze meiner Stimme hinaus hören und mir vorstellen«.

[3] Bezüglich der Sprechstimme unterscheidet G. Ballet (*Le Langage intérieur et l'Aphasie,* Paris 1886 pg. 25) zwischen 2 Fällen. Denken wir an Worte, die wir von Anderen gehört haben, dann stellen wir deren Stimme, sonst im allgemeinen unsere eigene vor. Ersteres wird wohl nur richtig sein, wenn wir zugleich die Person oder Situation mit vorstellen, d. h. bei lebhaftem Vorstellen.

[4] *De l'Intelligence.* Paris 1870. I, 86.

çant et poignant du hautbois«).[1] Taine erwähnt weiter das Beispiel eines Dirigenten, der angab, beim Lesen der Partitur immer auch die Klangfarbe der Instrumente »wie in seinem Ohre zu hören« u. z. beim ersten Lesen die des Streichquartetts, beim zweiten die der anderen Instrumente und endlich die des ganzen Ensembles.[2] Es kann ja auch wohl nicht anders sein, daß der Komponist oder der Dirigent, ja selbst jeder geübte Musiker, die Klangfarben genau im Gedächtniß behält und vorstellen kann, besonders der erstere, wenn er komponiren will.[3] Bei Musikern geht das in der Regel so weit, daß sie ihrer eigenen Stimme die verschiedensten Klangfarben geben und so gewisse Instrumente imitiren.[4] Nichts destoweniger ist Henle's obige Behauptung für bestimmte Fälle richtig, der Fehler wäre nur eine der beiden Angaben generalisiren zu wollen. Ich glaube nicht, daß das große Nachahmungstalent, das Musikern und Künstlern überhaupt eigen ist, möglich wäre, wenn sie nicht im Stande wären, fast ebenso genau vorzustellen, als sie unmittelbar empfinden. Vielleicht ist diese Fähigkeit ein Überrest aus alter Zeit.

Wenn alle Kunst, wie wir gesehen haben, ursprünglich auf Imitation beruht, so ist es wohl nichts merkwürdiges, daß auch in späteren Stadien der Künstler stets ein imitatorisches Talent behält, das sich mit fast reflektorischer Unmittelbarkeit und Genauigkeit äußert. Ich erinnere daran, wie vollkommen oft Schauspieler sich gegenseitig nachahmen und wie die Schauspiel- oder Gesangskunst großer Künstler durchaus nicht mit ihnen selbst abstirbt, sondern sich — oft bis in die kleinsten Details — bei unzähligen bescheideneren Künstlern, wie in lebenden Phonographen, wiederholt. Das gilt namentlich von Sängern. Überhaupt giebt dem modernen Musiker seine Kunst selbst Gelegenheit genug zur Ausübung seines Nachahmungs-Talents, das sich denn auch, in vielen Fällen von einem frappierenden Gedächtniß ausgehend, in der charakteristischesten

[1] Taine meint offenbar den Anfang des ersten Aktes, denn er spricht von: »*la phrase musicale répétée en façon d'echo;*« eigentliche Ouverture hat der Prophet nicht. Er muß aber die Klangfarbe doch nicht so gut im Gedächtniß behalten haben, denn jene Pastorale-Stelle bläst die Klarinette.

[2] vgl. auch Brière de Boismont, *Des hallucinations.* Paris 1862. pg. 459. — V. Kandinsky macht dabei auf den Sprachgebrauch aufmerksam; wir sagen: das Motiv klingt im Ohr (Sinnestäuschungen. Berlin 1885. p. 85 mit Beispielen).

[3] Man denke dabei etwa noch an Komponisten, die im Alter ihr Gehör verloren; die Vorstellung der Klangfarben blieb dabei nicht nur intakt, sie hat in den meisten Fällen noch an Lebhaftigkeit gewonnen.

[4] Diese Nachahmung mag, je nach dem Talent des Betreffenden, ein mehr oder weniger gelungener Versuch sein, für unseren Fall zeigt er doch, daß man die Eigenthümlichkeiten der Klangfarbe ganz gut im Gedächtniß behalten kann.

Weise äußert. Diese Begabung hat seinerzeit Diderot so meisterhaft geschildert in seinem Dialog Rameau's Neffe. Rameau fängt im Kaffehaus, von seiner musikalischen Leidenschaft erfaßt, plötzlich zu citiren an: »Er häufte und verwirrte dreißig Arien, italienische, französische, tragische, komische von aller Art Charakter. Bald mit einem tiefen Baß stieg er bis in die Hölle, dann zog er die Kehle zusammen und mit einem Fistelton zerriß er die Höhe der Lüfte und mit Gang, Haltung, Gebärde ahmte er die verschiedenen singenden Personen nach, wechselweise rasend, besänftigt, gebieterisch und spöttisch. Da ist ein kleines Mädchen, das weint, und er stellt die ganze kleine Ziererei vor. Nun ist er Priester, König, Tyrann, er droht, befiehlt, erzürnt sich, nun ist er Sklave und gehorcht .... Aber ihr wäret in Lachen ausgebrochen über die Art, wie er die verschiedenen Instrumente nachmachte. Mit aufgeblasenen strotzenden Wangen und einem rauhen dunkeln Ton stellte er Hörner und Fagott vor, einen schreienden näselnden Ton ergriff er für die Oboe, mit unglaublicher Geschwindigkeit übereilte er seine Stimme, die Saiteninstrumente darzustellen, deren Tönen er sich aufs genaueste anzunähern suchte, er pfiff die kleinen Flöten, er kollerte die Querflöte, schrie, sang mit Gebärden eines Rasenden und machte ganz allein die Tänzer, die Tänzerinnen, die Sänger, die Sängerinnen, ein ganzes Orchester, ein ganzes Operntheater nach, sich in so verschiedene Rollen theilend, laufend, innehaltend, mit der Gebärde eines Entzückten, mit blinkenden Augen und schäumendem Munde.« Damit hat Diderot das Prototyp des begeisterten Musikers gezeichnet.

Aber erinnert uns nicht die ganze Beschreibung an ähnliche Zustände in der Hypnose der Extase, der Katalepsie im Haschischrausch?[1] Der eifrige Versuch der Nachachmung, die Gebärden, der Gesang, die Mimik, alles spricht zu uns wie ein lebendiger Phonograph, der die verschiedenartigsten empfangenen Eindrücke reproducirt. Das ist das Genie des Künstlers, daß es ohne künstliche Einwirkung vollständig aus dem normalen Zustand seines Bewußtseins heraus alles das vor unsern Augen entwickelt und aus sich heraus darstellt, was der gewöhnliche Mensch, wenn überhaupt, so nur mit vollständiger Aufhebung seines sonstigen psychischen Zusammenhanges ganz isolirt, sich selbst entfremdet und als Maschine gehorchend, abwickelt. Das psychische Gesetz aber ist in

[1] Mitchell. l. c. p. 231 beschreibt einen Hypnotisirten, der in seinem musikalischen Paroxysmus verschiedene Instrumente zu spielen sich einbildete. »*But no playes, in his maddest mood of excitement, could equal him in the intensity of physiognomical expression or the rapidity and violence of gestures*«.

beiden Fällen dasselbe, und so beschämend es auch sein mag, zu wissen, daß die höchste menschliche Genialität sich äußerlich nicht anders kundgiebt als der Wahnsinn und die Nervenstarre,[1] nicht anders als der organische Spielball in der Hand des geübten Experimentators, so erhebend mag es anderseits sein, zu sehen, daß wir alle, so gering wir auch sein mögen, die Kräfte schlummernd in uns tragen, die geweckt und in voller Pracht entfaltet, mit ihren Werken die Bewunderung der Jahrhunderte erregten.

---

[1] Ich behaupte deshalb nicht, daß Genialität wirklich nur eine Art Wahnsinn sei, sondern lediglich, daß sich beide unter Umständen äußerlich gleichen können.

Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik[1].

Von

Guido Adler.

Die Pflege der Tonkunst am kaiserlichen Hofe in Wien greift in entfernte Zeiten zurück; hier fanden die kunstsinnigen Bestrebungen der Herrscher einen kräftigen Wiederhall in der angeborenen Kunstfreude und Kunstliebe der Bevölkerung und der natürlichen Beanlagung der verschiedenen Stämme. Noch legt eine große Menge der kostbarsten Werke Zeugniß dafür ab, welche Pflege unter Kaiser Maximilian dem Ersten die Tonkunst fand; einzelne Blätter des Triumphzuges von Meister Dürer zeigen uns, wie die Künstler geehrt und anerkannt wurden. Eine ganze Reihe der besten Tonsetzer ihrer Zeit wirkte da ruhmwürdig, unvergänglich stehen ihre Namen in dem goldenen Buche der Geschichte: der geniale Führer Josquin des Prés, der gemüthstiefe Heinrich Isaak, der Meister der Satzkünste Pierre de la Rue, der liederreiche Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer, der »Organistmaister«, wie ihn Kaiser Max auf seinem Entwurf des Triumphzuges nennt, der »Lautenschlagermaister« Artus und Augustin »der Zinkenisten Maister«. Unter Kaiser Karl V. wetteiferten mit der Wiener Kapelle die Hofkapellen in Madrid und Brüssel, und Kaiser Ferdinand I. hatte schon als König von Ungarn und Böhmen einen der trefflichsten Kontrapunktisten seiner Zeit, Arnold von Bruck, berufen. Nicht geringeres Interesse wendete Maximilian der Zweite der Tonkunst zu. Und wieder ist es Rudolf der Zweite, welcher in seiner Veste am Hradschin allen Künsten gastfreundlich die Pforten öffnet. Ausgezeichnete Musiker, aus deren stattlicher Reihe nur

---

[1] Diese Abhandlung erschien als Einleitung zur Ausgabe der Kompositionen der drei Erstgenannten und wird mit Erlaubniß der Verleger, Herren Artaria & Co. in Wien, hier abgedruckt.

erwähnt seien Jacobus Gallus, genannt der »deutsche Palestrina« und Hans Leo Hassler, in dessen Werken der Ausdruck eines echt deutschen Gemüthes mit italienischem Formensinn und Wohlklang vereint sind, bestehen würdig die Konkurrenz mit den Vertretern all der übrigen hier gepflegten Künste.

Je trüber die politischen Verhältnisse in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wurden, mit desto größerem Eifer ergaben sich die Monarchen der selbstthätigen Ausübung der tiefsinnigsten aller Künste, wie sie ein moderner Philosoph bezeichnet, der Musik. Mit der Lust am eigenen Schaffen vererbt sich die Veranlagung durch einige Generationen, und so sehen wir die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. in ununterbrochener Folge als Tonsetzer thätig. In ihren erlauchten Nachkommen setzt sich wenigstens die reproduktive Ausübung fort. Wir gewahren bei der großen Kaiserin Maria Theresia die schulgerecht ausgebildete Gesangskunst, bei Kaiser Joseph dem Zweiten die staunenerregende Beherrschung der damals schwierigen Technik des Accompagnements, welches zu seiner Zeit musikalische Satzkenntniß erforderte, und bei vielen Mitgliedern des Erzhauses in den folgenden Generationen kunstgerechte Ausübung des Gesanges und ganz besonders Fertigkeit auf einzelnen Instrumenten.

Seit Ferdinand dem Zweiten war die Musik nachweisbar ein wichtiger und unablässig gepflegter Theil der Erziehung der Prinzen und Prinzessinnen. Die Tonkunst wurde als Disciplin gelehrt; sie sollte die religiösen Übungen erbauend begleiten und die Vergnügungen des Hofes veredeln und verschönern. Je tiefer die Monarchen in diese Kunst eindrangen, desto mehr waren sie bestrebt, ihre Kinder in derselben zu vervollkommnen. Der Fortschritt, welchen die künstlerischen Leistungen des Kaiserhauses aufweisen, zeigt dies auf's deutlichste.

Ferdinand II., einer der begeistertsten Musikfreunde seiner Zeit, suchte in seinem Sohne die Liebe zur Tonkunst frühzeitig zu wecken. Eine natürliche Beanlagung unterstützte dieses Bestreben in erfolgreicher Weise. Das erste Lob über die Thätigkeit Ferdinand's als Komponisten hören wir von dem P. Athanasius Kircher, welcher hervorhebt, dass der Kaiser unter allen Regenten darin wohl nicht seines Gleichen habe.[1] Der Kaiser widmete dem P. A. Kircher das

[1] *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, Romae* 1650 *p.* 685. »*Mundus cognoscat, regibus, si quando curis publicis vacant, nullum esse relaxando animo studium musica potentius. Ponam autem primo loco pulcherrimam illam de mundi vanitate melothesiam Caesaream, ab Augustissimo Imperatore Ferdinando III. compositam, qui sicuti primatum in politico mundo iure tenet, ita parem quoque inter*

in italienischer Sprache komponirte *drama musicum* aus dem Jahre 1649, ein für die damalige Zeit denkwürdiges Werk, weil es eines der ersten Produkte ist, welches auf deutschem Boden in Nachahmung der neu erstandenen italienischen Oper geschaffen wurde. Der Kaiser beherrschte vollauf die italienische Sprache, schrieb viele Gedichte in derselben, von denen Crescimbeni in seinen Kommentarien zur Geschichte der italienischen Poesie sagt, sie seien graziös. lebhaft und leicht singbar. Nach Quadrio[1] soll von ihm ein Band unter dem Namen »*Accademico Occupato*« erschienen sein. Der Kaiser hatte nämlich im letzten Jahre seiner Regierung in Wien eine litterarische Akademie nach italienischem Muster gegründet, deren Sitzungen in der kaiserlichen Burg gehalten wurden. In derselben wurde über ethische und litterarische Fragen disputirt und auch Musik gepflegt. So konnte denn Erzherzog Leopold Wilhelm, der Statthalter der Niederlande, von seinem kaiserlichen Bruder mit Recht sagen: »Er stütze sein Scepter auf Leier und Schwert« (»*fonda il Cesare il scettro e su la spada e sul canoro plettro*«). Der Erzherzog selbst war ein feinsinniger Geist, welcher unter dem Akademikernamen »Crescente« 1656 eine Sammlung italienischer Gedichte herausgab: »*Diporti del Crescente*«, deren Sprachreinheit Crescimbeni besonders rühmt. Von den weltlichen Kompositionen des Kaisers ist uns ausser dem erwähnten Musikdrama nur ein Madrigal erhalten, die »*Melothesia Cesarea*«, wie sie Kircher nennt, deren Inhalt sich vorwiegend in Betrachtungen ergeht über die Hinfälligkeit menschlichen Daseins.

Nachweisbar zahlreicher waren seine kirchlichen Kompositionen, deren Titel in der »*Distinta Specificatione dell' Archivio musicale per il seruizio della Capella e Camera Cesarea Prima delle compositioni per chiesa e camera della Sacra Ces. Real Maestà di Leopoldo Aug. Imperatore*[2]« enthalten sind. Darunter finden sich eine fünfstimmige Messe, vier Motetten, zehn Hymnen, ein »*Populе meus*« und ein »*Stabat mater*«. Dass dieses Verzeichniß aber nicht vollständig ist, beweist ein in dem Benediktinerstift Kremsmünster bewahrter Kodex, geschrieben von der Hand des P. J. Lechler um die Mitte des 17. Jahrhunderts, welcher zwei Kompositionen des Kaisers enthält: eine vierstimmige

suae conditionis similes siue scientiarum varietatem, linguarum peritiam et musicae reconditioris notitiam spectes habere non videtur: sed mira harmoniae latentis emphasis animi verè caesarei admirandam emphasin talentaque incredibilia verius pronuntiabat, quam ego multis vocibus non descripserim. . . . Intelligo et Catholicum Regem summo sane ingenio Litanias quasdam composuisse, quas quia necdum obtinere licuit urgentis operis importunitate, eas vel invitus ommittere coactus fui«.

[1] »*Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*«, *Milano*, 1742.

[2] Hofbibliothek Ms. 19104.

Lauretanische Litanei und eine achtstimmige Messe mit Violinbegleitung. Auch steht die verhältnißmäßig am weitesten verbreitete Komposition des »*Miserere*« nicht in dem Verzeichnisse. Und gerade in dieser letztgenannten tritt die musikalische Anlage des Kaisers besonders hervor. In ihr zeigt sich der Komponist so recht als Kind seiner Zeit in dem Tasten nach neuen Formen, in dem Suchen nach bewegterem Ausdruck. Über dieselbe berichtet ein Reisender in einem Brief über Wiens musikalische Kunstschätze 1826 in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«: »Wenn gleich die eigentlich kontrapunktische Kunst vergebens hier gesucht wird, so ist doch die Schreibart so edel, der Gesang so fließend und den Worten angemessen, daß ich mich nicht enthalten konnte, mir eine Chorstelle zu kopiren«. Musikalisch am ausgeglichensten ist ein Hymnus *de Nativitate Domini* mit der naiv-pikanten Begleitung der drei Flöten und drei Tromben. Am unruhigsten ist die Modulation in dem Madrigal »*Chi volgene la mente*« und der Litanei, deren Harmonienwechsel an die sonderbaren Rückungen in den reizvollen Tonschöpfungen des Don Gesualdo Principe die Venosa gemahnt.

Ferdinand des Dritten Vorliebe für Musik äußert sich auch in seiner Fürsorge für die Tonkünstler und der Bestrebung, trotz der verheerenden Wuth der Religionskriege geeignete Kräfte um sich zu sammeln. Er sendet die talentvollen, vielversprechenden, jungen Künstler Johann Jacob Froberger und Johann Kaspar Kerl nach Italien und bereitet so die heranwachsende Bedeutung der süddeutschen Orgel- und Instrumentalkunst überhaupt vor. Unter ihm wirken dann Johann Pachelbel als Organistengehilfe und Wolfgang Ebner als Hoforganist, beide als Zierden der genannten Kunstschulen. Wie für Glanz und Repräsentanz der Hofmusik so sorgte Ferdinand auch für eine gedeihliche innere Organisation der Musikerkollegien, worüber besonders die von ihm bestätigten Artikelbriefe ein beredtes Zeugnis ablegen.[1] Da werden sittliche Vorschriften über das Verhalten der Berufsmusiker unter einander gegeben: »Indem der Allerhöchste Gott seine Gnadt und Gaben wunderbahrlich pfleget auszuteilen vnd einem baldt viel einem baldt wenig giebt vnd verleihet; So soll ümb deßwillen niemandt den Andern, ob er gleich eine bessere arth der Musikalischen instrumenten Sich zu gebrauchen hette, verachten, viel weniger aber deßhalben ruhmrätig sein«. Die Lehr- und Gesellenzeit wird genau bestimmt und mit Rücksicht auf

[1] K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Reichshofraths-Akten, Artikelbrief der gesammten in den ober- und niedersächsischen Kreisen befindlichen Musiker, datirt Regensburg den 15. December 1653.

die erhöhten Anforderungen seiner Zeit erweitert. Die »Bettlerinstrumente«, wie Sackpfeife, Schafsbock, Leyer, (Organistrum) und Triangel werden aus dem Bereiche der Kunst officiell ausgeschieden, die Absingung von Zoten- und Schandliedern strengstens untersagt. So verhalf der Kaiser den ernsteren Tonkünstlern zu gerechtem Ansehen, indem er auf ihr eigenes Ansuchen den Unwürdigen den Eintritt in die Musikersocietäten (Laden) verwehrte. Der Kaiser mochte auch auf Reisen seine Musiker nicht missen. Zu dem Reichstag in Regensburg nahm er 60 Musiker mit, ließ von Burnacini ein eigenes Theatergebäude mit einem ungeheuren Kostenaufwande errichten und unter anderm eine große Oper seines Kapellmeisters Antonio Bertali aufführen. Die Italiener gewannen überhaupt immer mehr Boden in Mitteleuropa, wie in Dresden und München, so in Wien. Aber noch höher sollte ihre Macht und ihr Einfluß unter dem Nachfolger Ferdinand's, Kaiser Leopold, steigen.

Ursprünglich für den gelehrten und geistlichen Beruf bestimmt, genoß Leopold in ausgedehntestem Maße den Unterricht in allen humanistischen Fächern. Musik wurde seine treue Begleiterin im Leben, ihr blieb er anhänglich bis an sein Ende, bis zu dem letzten Augenblick. Es ist nicht sichergestellt, wer der Lehrer des fleißigen Prinzen in der Tonsetzkunst war. Unverbürgten Nachrichten zufolge soll es der Hoforganist Ferdinand Tobias Richter gewesen sein. Allein dies ist unmöglich. Richter, geboren 1649, wurde erst 1683 zum Hoforganisten ernannt. Der Lehrer wäre sonach jünger als der Schüler gewesen. Viel wahrscheinlicher ist es, daß Wolfgang Ebner den Prinzen in die Tonkunst einführte, da Ebner auch in den Jahren 1655 bis 1657 die Jugendwerke Leopold's in einem noch erhaltenen Sammelbande »*Spartitura compositionum*« zusammenschrieb, jedes Werk mit dem genauen Datum der Entstehung bezeichnete. Auch die Vermuthung ist nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß Hofkapellmeister Antonio Bertali, welcher das besondere Vertrauen Ferdinand des Dritten genoß, hiezu berufen war. Dafür könnte auch der Umstand sprechen, daß er zu dem im Mai 1655 von Leopold komponirten *Regina coeli*[1] die Begleitstimmen schrieb, wie zur vollständigeren Ausgestaltung der Arbeit seines Schülers.[2] Von diesem Jahre an kann man die

[1] In diesem Bande (Nr. 4) veröffentlicht.

[2] Später, in den sechziger Jahren, ließ der Kaiser den P. Ath. Kircher von Rom kommen, um nebst der Verfertigung von Maschinen und Kuriositäten Leopold auch in den »heimlichen *fundamenta* nach der *mathesi musices*« zu unterweisen. Kircher war selbst nicht so gewandt in der Ausübung und Komposition der Tonkunst, als er vielmehr eine mathematisch wissenschaftliche Grundlage für die neuen Lehren derselben schaffen wollte.

Datirung einzelner Tonwerke Leopold's bis 1697 verfolgen. Doch dürften noch einzelne der undatirten Kompositionen in den letzten acht Jahren der Regierung des Kaisers entstanden sein.

Die Gesammtzahl seiner musikalischen Werke ist erstaunlich und nur zu erklären durch seine edle Begeisterung für die Kunst, durch seinen unermüdlichen Arbeitseifer sowie durch seine Charakteranlage. Die Historiker rühmen den Gleichmuth seines Wesens, mit welchem er die Schläge des Schicksals ertrug, die ihn oft in empfindlichster Weise trafen. Immer wieder kehrte er zu seinen Lieblingsbeschäftigungen zurück und manchen Kummer, manches Leid stillte er, indem er sich in den heiligen Hain der Musen zurückzog. Sein tief religiöser Sinn drückt sich in seinen Kirchenwerken aus, deren er 79 komponirte, darunter 2 Messen, 20 Motetten, 9 Psalmen, 12 Hymnen, 14 Mariengesänge, 4 Litaneien, 5 Todtenofficien und 13 kleinere Werke zu verschiedenen Festen. In diese Klasse gehören noch 8 Oratorien grösseren und kleineren Umfanges. Die Zahl der weltlichen Kompositionen ist noch bedeutender: 155 ein- und mehrstimmige Gesänge, von denen die größere Menge Einlagestücke in die Opern und Oratorien seiner Hofkapellmeister und Kompositoren waren, ferner 9 *feste teatrali* verschiedener Art, und endlich führt die *Dichiarazione*, die wie bei Ferdinand so auch bei Leopold unvollständig ist, 17 *Bande de Balletti* auf, von welchen nur 102 Tänze erhalten sind, welche sich in 16 Suiten vereinen lassen.

Zu allen Gelegenheiten komponirte der Kaiser, mit Vorliebe verschönerte er mit seinen Werken die Geburts- und Namensfeste der Mitglieder seiner Familie. In den Tagen der Trauer begleitet er die kirchlichen Ceremonien mit seinen Klängen. Für die Exequien seines Oheims, des Erzherzogs Leopold Wilhelm, schreibt er ein *Dies irae;* dem Andenken seiner ersten Gemahlin Margaretha Theresia widmet er ein großes Requiem. In keiner seiner Kompositionen schlägt er tiefere Herzenstöne an, als in den drei Trauerlektionen für Claudia Felicitas, seine zweite Gemahlin. Hier kommt das Leid zu vollem Ausbruche und der sonst so gemessene Kaiser tritt in seinem Klagelied aus sich heraus, sich seinem Schmerze ganz hingebend. Dieses Werk sollte auch sein eigener Grabgesang werden; es wurde am 5. Mai 1705 angestimmt, als man den stummen Sänger zur Ruhe bestattete. Auch der dritten Gemahlin Leopold's, der Kaiserin Eleonore Magdalene Theresia sollte das Werk das letzte Geleite geben. Kaiser Joseph I. und Karl VI. ließen die Lektionen jährlich am Todestage ihres Vaters aufführen. Überhaupt pflegten diese mit großer Pietät die Werke deßelben. Die Daten von Aufführungen derselben reichen zum großen Theil bis zum Jahre 1740.

An einzelnen Kirchenfesten wurden immer wieder die dazugehörigen Kompositionen zur Aufführung gebracht, so alle Stücke am Tage des heil. Leopold, einzelne Werke als Einlagen am Tage des hl. Michael, hl. Rochus, hl. Dominicus, der hh. Peter und Paul, am Freitag der Passionswoche, am Gründonnerstag, die *Missa Angeli Custodis*[1] am Schutzengelsonntage, das Oratorium vom hl. Joseph im März jedes Jahres.[2] Einige Werke erhielten sich dann am Kirchenrepertoire während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und traten sporadisch in unserem Jahrhundert auf.

Daß gerade die Lektionen und andere Trauergesänge, wie die Motette *de septem doloribus B. M. V.* bei seinen Nachfolgern so lange Theilnahme und Gefallen fanden, ist sowohl nach dem Grund ihrer Entstehung als nach dem inneren Charakter begreiflich. Wenn aus den Kompositionen Leopold's auf seine Gemüthsbeschaffenheit geschlossen werden sollte, so müßte man neben der oben bezeichneten ausgeglichenen Ruhe eine stille Schwermuth konstatiren. Schon in der Jugend muß er eine Neigung zu derselben gehabt haben. Marschall Grammont, welcher den Kaiser 1658 bei seiner Krönung in Frankfurt zum ersten und einzigen Male sah, sagt über ihn: »Er liebt die Musik und versteht sie soweit, daß er sehr traurige Melodien sehr richtig komponirt; sein einziges Vergnügen besteht darin, traurige Melodien zu komponiren.«[3] Die Musik war ihm aber nicht nur Ausdruck des Leides, sondern natürlich auch der Freude. Als er die baldige Ankunft seiner Braut erfährt, schreibt er an den Grafen Poetting: »Zur Bezeugung unser alhier empfundenen Freud habe ich am Sonntag das *Te Deum* singen und alle Stück los brennen lassen.« (Datirt in Laxenburg, 25. Mai 1666.)[4] Mit der Musik verscheucht er Sorge und Kümmerniß. »Diesen Fasching hätte ich ziemlich still seyn sollen wegen der (Todten-) Klagen doch haben wir etliche Festl *in Camera* gehabt, dann es hilft den Tödten doch nit wan man traurig ist.«[5] Bei dem Bericht über verschiedene Vermählungen im Kaiserhause schreibt der Kaiser: »Obwohlen Klag ist,

[1] Veröffentlicht in diesem Bande.

[2] Eine genaue Bestimmung der Daten ergiebt sich aus der Zusammenstellung der »*Rubriche generali*«, einer kalendarischen Zusammenstellung der Aufführungen in der Hofkapelle, von dem Konzertmeister Kilian Reinhardt im Jahre 1727 dem Kaiser Karl VI. überreicht (Archiv der Hofkapelle) und den auf den Deckblättern einzelner Kompositionen angeführten Aufführungstagen (Hofbibliothek).

[3] *Mémoires du Marechal Grammont, Petitot II Serie, Tome* 57, *p.* 21.

[4] Kais. u. königl. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Korrespondenz des Kaisers mit dem Grafen Poettig.

[5] Ebenda, 17/3 1666.

so werden wir doch diesen Fasching einiges Camerfest halten, wie dan vor 8 Tagen einige Cammerherren eine ganze *Comoedie in Musica* gesungen haben. So es gewiß *pro miraculo* kann gehalten werden absonderlich wan man es nicht sehen thuet.«[1] Er gab nicht nur mit Vorliebe Feste mit Musik, sondern sah es auch sehr gern, wenn seine Familie im Verein mit dem Adel sich an der Aufführung selbst betheiligte. Bei der Vorstellung des *Rè Gelidoro* 1659 stellte sich der Kaiser an die Spitze des prachtvollen Zuges von Cavalieren, und unter seiner Aegide sangen und tanzten die Erzherzoge und Erzherzoginnen wiederholt bei Kammer- und Theaterfesten. Der junge Erzherzog Karl Joseph wirkte mit »zwölf Grafen seiner Größe und seines Alters« bei dem Festspiele zu Ehren des Geburtstages seines Bruders Leopold 1660 mit. Und wiederholt betheiligten sich seine Schwestern, die Erzherzoginnen Marianne und Leonore, mit einer Anzahl Hofdamen an derartigen Kantaten. Diese führen unter anderm auch das Singspiel »Die Sklavinnen auf Samie« mit der Musik des Kaisers auf. Auch stellen sich gelegentlich fürstliche Gäste in die Reihen der Mitwirkenden, so 1686 der Kurfürst von Bayern. Leopold's Sohn, der römische König Joseph, wie seine Gemahlin Amalie Wilhelmine folgen diesem Beispiele und ihre Kinder begehen in dieser Weise die Feststage der Eltern. Diese Übung erhielt sich noch lange Zeit. Historisch denkwürdig ist die Darstellung des *Euristeo* mit Musik von Caldara 1724, bei welcher alle Sing- und Orchesterparte vom höchsten Adel, die Tänze von Erzherzoginnen ausgeführt wurden. Alle Kinder Karl's VI. waren musikalisch gebildet: wie oft verherrlichten Maria Theresia und Maria Anna mit ihrem stilvollen Vortrage den Geburtstag ihres Vaters. Und noch als Kaiserin fand Maria Theresia Muße und Gefallen daran. So erzählt uns der Titel einer in der kgl. Musiksammlung in Dresden aufbewahrten Partitur von Litaneien Hasse's: »*che furono eseguite dalla Maesta dell' Imperatrice e da tutto il rimanente dell' Augustissima sua Famiglia. (Archiciduchesse Marianna, Infante, Maria Elisabetta, Antonia, Amalia, Josefa.) Sua Altezza Reale l'Arciduca Guiseppe suonò il prim' Organo. L'Arcivescovo di Vienna cantò le solite Preci dall' Altare della Beatissima Vergine e tutta la famiglia Augustissima gli rispose in Musica, accompagnata dagl' Organi. L'Asse* (Hasse), *detto il Sassone, autor della Musica ebbe il grand' onore di suonare l'Organo secondo per la Directione del tutto.*« Und wie sangestüchtig mußten die Ausführenden sein! Die Arien der Kaiserin verlangen eine volle Beherrschung der Technik. Sangesübung und

[1] Ebenda 27/2 1669.

Geschmack für *bel canto* waren traditionell in der kaiserlichen Familie.

Dafür giebt Kaiser Leopold I. selbst das beredteste Zeugniß ab. So ungleich sonst seine Werke sein mögen, sangbar sind sie alle. Die Stimmen fließen frei und ungezwungen. Manche harmonischen Härten im Ausdrucke erweisen sich theilweise als allgemeine Züge seiner Zeitgenossen, theilweise als Eigenart des Tonsetzers. Es läßt sich überhaupt keine kontinuirliche Entwicklung in den Werken des Kaisers verfolgen. Wohl unterscheiden sich seine Jugendwerke gar sehr von den späteren Produktionen. Die Komposition des Psalms »*Miserere*« ist dem Stile nach das Meisterwerk des Kaisers, so daß es lange Zeit als Werk aus einer späteren Epoche bezeichnet, ja direkt dem Kaiser Karl VI. zugeschrieben wurde. Indessen sind der Entwurf und die Skizze hiezu von der Hand des Kaisers Leopold selbst.[1] Dieses Werk muß nach seiner inneren Beschaffenheit in der späteren Lebenszeit Leopold's entstanden sein und zu dieser Datirung spricht auch der Charakter der Schriftzüge, welcher den achtziger und neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts angehören. Zwischen diesem Miserere, der musikalisch reifsten und vollendetsten Komposition des Kaisers, und einigen Jugendwerken der *Spartitura*, als den beiden Endpolen, liegt das ganze Tonreich Leopold's. Da hinein gliedern sich die einzelnen Gruppen der kirchlichen und weltlichen Werke aus den verschiedenen Zeiten. Es wäre unbillig, eine gleichmäßig fortschreitende Satzart von einem Mann zu fordern, welcher die Kunst nicht als Beruf, sondern als freie Äußerung seiner religiösen Gefühle, als Ausdruck von Leid und Freud, zur Verschönerung seines Lebens überhaupt betrieb. Es erweist sich aus den Vorlagen, daß er, je nachdem es seine Zeit erlaubte, seine Werke bald ganz allein ausführte, einzelne hinzutretende Begleitstimmen von Anderen hinzusetzen ließ, oder gelegentlich den Gedankengang skizzirend, im Verein mit noch kunstgeübterer Hand das Werk zur Aufführung bereiten ließ. Diese Kompositionsweise hat für die damalige Zeit nichts Befremdendes. Selbst Tonsetzer von Beruf und Ruf überließen gelegentlich die nähere Ausführung bereiten Helfern, zumeist Schülern, und so mochte es dem Kaiser gestattet sein, seine Hofkapellmeister und Kompositoren zu dieser Aufgabe heranzuziehen. Umsomehr da er, der Richtung seiner Zeit sich anschließend, in der Anlage und Ausarbeitung voll übereinstimmte mit dem Geschmacke und der Technik derselben. Ja er wirkte mit bestimmend auf sie ein.

[1] Die nähere Ausführung folgt im kritischen Kommentar. Hier sei nur erwähnt, daß auch Herr Privatdocent Dr. Pribram, wohl der beste Kenner der so schwer lesbaren Schrift Leopold's, das betreffende Manuskript in seinem größeren Theile als unbedingt von der Hand Leopold's herrührend bezeichnet.



Erzogen von dem Italiener, Grafen Johann Ferdinand Portia, welcher dem Prinzen die Liebe für die italienische Nation einflößte, neigte er von der ersten Jugend zu dem italienischen Stil, welcher zudem damals seinen Siegeszug durch ganz Mitteleuropa begann. Der Kaiser selbst dichtete auch in italienischer Sprache: »*Egli protesse e professe perpetuamente l'Italiana Poesia: e come non lasciasse uscire alle stampe cosa alcuna del suo, tuttavolta molte leggiadrissime Canzonette e Madrigali egli compose, che si conservano scritti a penna presso parecchi, le quale poësie egli stesso mise anche sotto le note musicali: perciocche possedeva a maraviglia anche questo ornamento.*«[1] Unter Kaiser Leopold wurde das Italienische die Sprache der Salons und des feineren Umgangs. In der *Collezione Leopoldina*, einer Sammlung von Musterwerken seiner Zeit, vom Kaiser selbst angelegt, findet man vorzüglich italienische Komponisten: Carissimi, Caprioli del Violino, Francesco Federici, Tenaglia, Ercole Bernabei, Bernardo Pasquini, Alessandro Stradella und viele andere — ein Beweis für den auserlesenen Geschmack des Sammlers. Huldigte er hier dem italienischen Arienstil, so verabsäumte er nicht den kaum erwachenden Setzling des deutschen Liedstils zu pflegen: er komponirte drei deutsche Singspiele, 1680 »Die vereinten Bruder und Schwester«, 1683 »Die törichte Schäffer«, 1685 »Die Ergetzung Stund der Sclavinnen auf Samie« und zwei Oratorien in deutscher Sprache, 1678 »Die Erlösung des menschlichen Geschlechts«, 1682 »Sieg des Leydens Christi«. Es ist dies umso rühmlicher, als die Pflege der deutschen Sprache damals im Leben und in der Kunst sehr im Argen lag. Wundert sich sogar ein alter Biograph Leopold's, daß er überhaupt gut deutsch sprechen konnte »absonderlich da in Österreich diese Sprache fast in fremden Landen ist«. Auch deutsche Sänger und Sängerinnen trifft man neben Italienern, die allerdings der Zahl nach überwiegen. Von seiner Mutter her und wegen seiner ersten Gemahlin Margaretha Theresia pflegt der Kaiser auch die spanische Sprache, setzt selbst Musik zu spanischen Entremeses, von denen noch Einzelnes erhalten ist und verlangt wiederholt von seinem Gesandten, Grafen Poetting, Kompositionen aus Spanien,[2] so am 6. Jänner 1667 Nachschrift: »Weilen meine Gemahlin alleweil verlangt Spanische Musik zu hören, wollet also schauen, daß ihr mir schückt *sonos humanos* auf ein und andere Meisters drei Stimmen und wäre mir lieber, wann man die ganze Musik haben könnte von

[1] *Quadrio, Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia, Milano* 1742. *Volume II, Libro II.*

[2] Korrespondenz Leopold's mit dem Grafen Poetting.

einer *Comoedi* so da etlichemal schon gehalten worden«. Er mahnt den Grafen am 16. 3. 1667 »Was die *Musicalia* anlangt und die *Comoedi in Musica* erwarte ich solche mit Verlang, wan Sie noch nit weg, so erindere ich Euch, daß die *Musicos* erindern sollet, *que embien los tonos y la Comedia puesta en pardidora«* (sie sollen die Musik zur Komoedie in Partitur gesetzt einsenden), am 31. 3. 1667 »der *Comedi in Musica* bin ich ehest gewertig, dan meine Gemahlin verlanget gar stark« und am 13. 4. 1667 in der Nachschrift: »Sofern die Spanische *Comedi in musica* noch nicht heraus geschückt worden, so denkt an und schückt sie baldt.« Auch für die musikalische Akademie von Valenzia interessirt er sich »sie muß wohl *curios* seyn, und werdet mir wohl ein Gefallen thun, wan ihr mir auch die *Compositiones* davon schücken werdet.« (6. 10. 1668.) Dafür revanchirt sich der Kaiser für die spanischen Kompositionen und sendet wiederholt Werke aus Wien für den König, für die Königin (seine Schwester) und den Grafen Poetting. Einmal findet sich auch eine Andeutung, daß er zum Geburtstage der Königin eine *Entremeza en musica* seiner Erfindung aufführen ließ, »die sehr wohl abgeloffen, habe ich euch hiebey einige Exemplaria schücken wollen.« (30. 12. 1671.)

So stand er im Wechselverkehr mit den Ländern, wo Musik gepflegt wurde. Überallhin richtete sich sein Augenmerk, von wo er Gutes erwarten konnte. Sein Ruf als musikbegeisterter Fürst verbreitete sich bald. Die venetianischen Gesandten, denen es strenge Pflicht war, über alle Vorgänge am Hofe genauen Bericht zu erstatten, erwähnen seinen Eifer und rühmen sein Verständniß. 1692 berichtet Venier: »*Suoi diletti sono la musica e la caccia, innocenti delitie del genio immaculato*«.[1] Und Carlo Ruzini schreibt 1699: »*Son regolati secondo l'uso i soliti piaceri della caccia e della musica, dando per questa segni non solo di genio, ma di studio con i saggi taluolta di qualche breve compositioni*[2].« Ferner findet man in Molin's Schilderung von Leopold's Charakter folgende Stelle[3]: »Seine vorzüglichste Neigung ist Musik. Er hat Verständniß dafür, komponirt selber ganz gut und genießt sie in der Kirche, an der Tafel, in der Kammer oft ganze Tage hindurch. Man sagt, daß er dieses Genusses nicht satt wird. Er unterhält eine Kapelle für Gesang und Instrumentalmusik, auch dafür giebt er jährlich 60000 Gulden aus. Seine wenigen freien Stunden verwendet er zum Komponiren. Dr. Ed. Browne schildert in seinem Werke: »Ganz sonderbare Reisen durch Nieder-

---

[1] *Fontes Rerum Austriacarum, Serie II*, Bd. 27, S. 311.
[2] *Fontes*, Bd. 27, S. 389.
[3] Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

land, Teutschland etc.« (Nürnberg 1684) die Verhältnisse in Wien. S. 237 schreibt er: »Ferner verstehn Ihro Majestät sich wohl auf die Music, sind ein guter Componist, und schöpfen groß Belieben darinnen, sowohl in Dero kayserlichen Burg, als in der Kirche: daher es auch kommt, daß sich so viel Musicanten in Wien befinden, wie dann schwerlich irgendwo mehr anzutreffen sind als allhier und ging schier nicht ein Abend vorbey, daß wir nicht eine Nachtmusic vor unsern Fenstern auf der Strassen hatten. Und weil Ihro kays. Majestät hieran ein solches Belieben tragen, so wenden die Geistlichen Personen um so viel desto mehreren Fleiss an, um etwas sonderbares in ihrer Kirchenmusic hören zu lassen.« Auch die ersten Biographen Leopold's, Rinck und Wagner, heben die Musikliebe des Kaisers hervor. In »Leopold's des Großen, Röm. Kaysers wunderwürdigem Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröffnet und in vier Teile getheilt,«[1] schreibt Euchar. Gottlieb Rinck: »Wo etwas in der Welt gewesen, so dem Kaiser Vergnügung gemacht, so war es unfehlbar eine gute Musik. Diese vermehrte seine Freude, diese verminderte sein Kümmerniß und man kann von ihm sagen, daß er keine vergnügtere Stunde gehabt, als die ihm ein wohleingerichtetes Concert gemacht. Man konnte dies absonderlich in seinen Zimmern sehen. Denn wie er das Jahr vier Mal zu changiren pflegte, nämlich aus der Burg nach Laxenburg, von da in die Favorita und dann nach Ebersburg, so war in einem jedweden kaiserlichen Zimmer allezeit ein kostbares Spinett befindlich, darauf der Kaiser allezeit seine müßige Stunden, wenn er von anderen Geschäften sich in das Gemach reterirte, zubrachte. Seine Kapelle kann wohl die vollkommenste in der Welt genennet werden, und dieses ist gar kein Wunder, nachdem der Kaiser allemal selbst das Examen anstellte, wenn einer darinnen sollte angenommen werden, da denn bloß nach Meriten, und nicht nach Neigungen, geurtheilt ward. Wenn alle Collegia in Wien auf solche Art untersucht und besetzt worden, so ist kein Zweifel, Wien wäre ein Paradies auf Erden, ein Sammelplatz der Gerechtigkeit der freien Künste und aller Tugenden gewest. Man kann aus der Menge der erfahrendsten Künstler urtheilen, wie hoch sie den Kaiser muß zu stehen kommen. Denn viele unter diesen Leuten waren Barons, und hatten solche Besoldung, daß sie ihrem Stande gemäß leben konnten. Die Standeserhebung schiene auch bei ihnen ohne Verschwendung zu sein, indem ein jedweder in dem Maße, so ihm der italienische Norcino bemerkt, sein Geschlecht

[1] Leipzig 1708 S. 57—62, 2. Auflage Cöln 1713 S. 120 fg. Das Werk ist anonym erschienen.

mit sich selbst wieder untergehen ließe. Es bestand also die kaiserl. Kapelle in dem Jahre, da der Kaiser starb, aus einem Kapellmeister und einem Vicekapellmeister, sieben Sopranisten, acht Altisten, zehn Tenoristen, neun Bassisten, drei Componisten, zwei Tiorbisten, fünf Organisten, vierzehn Instrumentisten, zwei Cambisten, drei Violincellisten, zwei Violinisten, drei Cornettisten, vier Hautboisten, acht Trombonisten, fünf musikalischen Trompettern, zwei Instrumentdienern, zwei Calcanten, einem Lautenmacher und sechs Scholaren.[1] Hierzu kamen noch die italienische Sängerinnen, ordinairen Violons und andere Musici, so nicht mit eingerechnet sind. Der Kaiser selbst war nicht allein ein Kenner der Musik und ein Künstler auf unterschiedlichen Instrumenten zu spielen, worunter er doch allezeit das Clavecin[2] am höchsten gehalten; sondern er war auch in der Composition so vollkommen, daß ihn keiner der größten Künstler jemals übertroffen. Es ist niemals[3] in Wien eine *Opera* gespielt worden, worin er nicht selbst eine oder andere Passage komponiret, und eben selbiges schiene der beste Ort der *Opera* zu sein. Am meisten aber übte er sich in geistlichen Stücken und ließ selbe zum öftern in denen Kirchen und Kapellen bei dem Gottesdienst musicieren. Es sind seine Kompositionen in der meisten Künstler in Teutschland[4] Händen, und diese alle werden zu Beweisthum dessen, was hier gesagt wird, angerufen. Wenn der Kaiser in einem Concert dieser seiner allzeit unvergleichlichen Capelle war, fand er sich so vergnügt dabei, mit einer solchen unendlichen Attention, als wenn er sie dieses Mal zum allerersten hörte; und in einer *Opera* wird er nicht leicht ein Auge von der in Händen habenden Partitur gewendet haben, so genau observirte er alle Noten. Wenn eine besondere Passage kam, die ihm gefiel, drückte er die Augen zu, mit mehrer Attention zuzuhören, welches er auch bei gehaltenen Reden und anderen Gelegenheiten that. Sein Gehör war auch so scharf, daß er unter funfzig denjenigen merken konnte, welcher einen Strich falsch gethan. Worinnen aber seine, ihm sonst am Willen und Frömigkeit gleiche Kaiserin ganz und gar nicht einstimmig war.[5] Denn sie ließ öfters einen Näh-

[1] Diese Angaben sind nicht ganz genau, entsprechen aber im großen Ganzen dem Stande der Hofkapelle.

[2] Der Kaiser blies auch mit Vorliebe die Flöte.

[3] Diese Behauptung enthält eine starke Übertreibung.

[4] Kaiserkompositionen finden sich gegenwärtig nur an folgenden Orten: Wien (Hofbibliothek, Musikverein, Graf Harrach), München (Hof- u. Staatsbibliothek), Dresden (Kgl. Musiksammlung), Berlin (Kgl. Bibliothek, nur eine unechte Komposition Leopold's) und Venedig (Marciana).

[5] Hier kann nur Leopold's dritte Gemahlin Eleonore Magdalene Theresia gemeint sein; die beiden ersten waren, wie oben erwiesen ist, für Musik sehr

rahmen (nehrehm) mit in die *Opera* herein tragen, worinnen sie während selben so fleißig arbeitete, daß sie auch nicht einmal ein Auge auf das *Theatrum* geworfen, also, daß es schiene, als wenn sie bloß den Kaiser zu begleiten mit hinein gegangen wäre.... Nächst der Musik liebte er die singenden Komödien oder Opern, als worinnen die Musik ihre höchste Kraft erweist, über die Massen. An keinem Orte in der Welt sind jemals prächtigere Opern präsentirt worden, als in Wien. Bei den kaiserlichen Vermählungen und anderen Solennitäten sind absonderlich die berühmte *Opera Pomo d'oro*[1], *il Fuoco Vestale*[2] und *la Monarchia latina*[3] in solcher Pracht vorgestellt worden, daß man versichert, es habe alleine *Pomo d'oro* über 100 000 Reichsthaler gekostet, wobei aber noch dieser Vortheil, daß sie ein ganzes Jahr durch, die Woche drei Mal,. mit Zulassung aller Leute, präsentirt worden. Dieses ist sonst bei den kaiserlichen Opern nicht gemein, angesehen eine *Opera*, welche gar öfters 10 bis 20 000 Gulden consumieret, nur ein einziges Mal zu sehen, welches ein solcher kostbarer Aufgang, daß kein anderer Potentat in der Welt solches gleichthut, zumal da fast bei allen Geburts- und Namenstägen neue

eingenommen. Margarethe liebte besonders die spanische Musik — die Klänge ihrer Heimath. Und über die zweite Gattin, Claudia Felicitas, schrieb der schwedische Gesandte Esaias Pufendorf 1647: »Die jetzige Kaiserin ist eine wohlgewachsene Person, von hurtigem und lebhaftem Geist, so daß sie ihren Herrn aus seinem trüben in guten Humor setzen kann; sie wird von ihm werth gehalten, zumal da sie gleiche Neigung zu Musik und Jagd hat, auch selbst auf Instrumenten wohl spielt und singt.«

[1] »*Il Pomo d'oro*« *festa teatrale* 12. Dezember 1666 mit Musik von M. A. Cesti.« Auf dem prachtvoll ausgestatteten Textbuch steht »*La Musica rappresentata dei primi Virtuosi di questo seculo.*« Der Textdichter Francesco Sbarra giebt seinen Gefühlen der Bewunderung über die Aufführung am Schluß des Libretto beredten Ausdruck: »Diesesmal hätte ich vielmehr gewünscht dich als Zuschauer denn als Leser des Werkes, das ich dir vorlege .... ich bedaure es nicht zu vermögen, dir zu schildern die Erlesenheit der Musik, die Pracht des Schauplatzes, die Noblesse der Scenerie, den Reichthum der Costüme, die Zahl der Comparsen, die Mannigfaltigkeit der Maschinen, die Eigenthümlichkeit der Turnirkämpfe, die Abwechslung der Tänze, den Trotz der Gefechte, die militairische Erfahrung bei der Belagerung und Vertheidigung der festen Werke, nebst anderen Wundern der Kunst .... leicht gelange ich zu der Ansicht, daß diese theatralische Festfeier in Pracht und Großartigkeit alles bisher Gesehene übertroffen habe.« Länger als ein Jahrhundert blieb diese Aufführung in frischer Erinnerung.

[2] Das *Dramma per musica* »*fuoco eterno custodito dalle Vestali*« mit Musik von A. Draghi 1674 »*per l'uscita del parto dell' Imperatrice Claudia.*«

[3] »*La Monarchia Latina trionfante*« *festa musicale* von A. Draghi zu der Vermählung Leopold's mit der Infantin Margaretha von Spanien und wiederholt am 16. Juli 1678 »zur Befrolockung der beglicktesten Geburt Ihrer erzh. Durchleucht Josef (des nachmaligen Kaisers), deren Röm. Kays. Mayest. Leopold und Eleonore Magd. Theresia glücklichst erzeugten Prinzen auf der großen Schaubühne gesungener vorgestellt«, hiezu das Textbuch in deutscher Sprache.

Erfindungen aufgeführt worden. Bei dem König in Frankreich, wo die Opern in dem höchsten Grad der Vollkommenheit, wird nicht ein Pfennig aus des Königs Cassa dazu verwendet, sondern der Kapellmeister dirigiert sie auf Gewinnst und Verlust, und muß die erste Präsentation einer jeden *Opera* allzeit dem Könige in Versailles vorstellen.[1] Man muß bekennen, daß in den kaiserlichen Opern alles dasjenige, was Italien an Musik und Erfindungen vollkommenes hatte, anzutreffen. Die Machinen sind mit erstaunswürdiger kunst vorgestellt, wie denn absonderlich deren Architect, der Baron Burnacini. an reicher Vorstellung seinesgleichen in der Welt nicht hat. Alleine, was die Ballets anbelangt, so sind sie denen französischen wohl schwerlich zu vergleichen. Doch haben diese Opern noch etwas mehr, so in denen französischen nicht gefunden wird. Denn gar öfters werden Combats vorgestellt, welche von dem Hoffechtmeister einstudieret werden. Vor dem hat das große Haupttheatrum auf der Bastei gestanden, welches in der Wienerischen Belagerung ruinirt worden; das andere, so in dem Schloß, brannte ab, und dasjenige, so man hernach brauchte, war fast für einen Kaiser zu gering, bis es bei jetzigen Zeiten in bessern Stand gebracht worden. Hingegen wurden zur Sommerszeit öfters in denen kaiserlichen Gärten, unter freiem Himmel so wohl bei Tage ohne Licht als bei Nacht mit Illumination, Opern präsentirt, so wegen ihrer Vortrefflichkeit fast ihres Gleichen nicht gehabt. Die andere Gemahlin des Kaisers, Claudia Felicitas, bediente sich je zuweilen der Gelegenheit, in den Opern eine und andere Erinnerung an dem Hofe zu thun, wie denn absonderlich eine so den Titul führet: *La laterna di Diogene* bekannt ist, worinnen Diogenes dem ganzen Hofe seine Fehler vorrückte, und dem Kaiser selbst unter der Gestalt des Alexandri Magni sagte, daß er aus allzumilder Gnade, nicht ohne Schaden des gemeinen Wesens, die Laster nicht genug bestrafte.« Fr. Wagner schließt sich in seiner *Historia Leopoldi Magni Caesaris Augusti* dieser Schilderung an und hebt besonders hervor den würdevollen Stil und die ruhige Haltung in Leopold's Kompositionen.[2] Aber nicht nur von deutscher

---

[1] Die Akademie der Musik in Paris war vom König mit einem umfassenden Privilegium ausgestattet und erhielt gelegentlich auch öffentliche Dotationen.

[2] *Historia Leopoldi Magni Caesaris Augusti. (auth. Fr. Wagner.) Pars II. pp.* 791 u. 792. »*Prae caeteris Musicae fuit impensissime deditus, nec aliud diverticulum suavius habuit, atque accinenti Augustae, vel Archiducum cuipiam, clavicymbalo admodulari; artis non modo gnarus, sed cui et inter Magistros locus esset, sacros hymnos ipse concinnavit bene multos, qui hodiedum in aulico sacello decantantur, gravi stylo et statario, Augusti Poëtae imaginem referente. In deligendis Musicis, qui voce vel organis canerent id discrimen adhibebatur, ut scriberet quispiam, si in replendis tribunalibus omnibus par felicitas fuisset, Viennam et virtutis et sapientiae theatrum*

Seite wurde Leopold's musikalisches Wirken gewürdigt,[1] auch im Ausland lassen sich Stimmen vernehmen voll Bewunderung für die Kunstbegeisterung des Kaisers, so der englische Musikhistoriker Hawkins[2] und der schon erwähnte Italiener Quadrio.[3]

Beide rühmen seine Freigebigkeit für Künstler. Und mit Recht. Wie viele eigenhändig geschriebene Resolutionen auf Eingaben aller Art bezeugen sein Interesse für die Lebensgeschicke seiner Hofmusiker! Er befreit dieselben von einem Theile der Kopfsteuer,[4] fördert junge Talente, schafft 1696 das Amt der Hofkompositoren, um tüchtige Meister, die nicht als Kapellmeister oder Organisten angestellt werden können, zu unterstützen. In der Reihe derselben treffen wir auch Johann Josef Fux, welcher der Wiener Schule zur größten Ehre gereichen sollte. So wurden die Grundlagen geschaffen, auf welchen sich im kommenden Jahrhunderte die Wiener Kunst zur Klassicität erheben sollte. Leopold's Vorliebe für prächtige Instrumentation und Kolorit, worin er ein echter Repräsentant des süddeutschen Geschmackes ist, ermöglichte in Wien die Ausbildung des Klangsinnes und des Verständnisses für feine Farbenmischung. Und dies sollte von der gößten Bedeutung für die Zukunft werden. Allerdings erforderten solche Aufgaben, wie sie Leopold stellte, die Anspannung aller Kräfte von Seiten der Musiker. Während innerhalb des Zeitraumes von 1630—57 nur 16 Aufführungen von Opern und Oratorien stattgefunden hatten, wurden deren unter Leopold von 1638—1705 über 400 veranstaltet. Er nimmt die Musiker auf seinen Reisen mit, nach Frankfurt 1658, Linz 1663, Augsburg 1689 und verlangt in Kirche, Kammer und Theater unausgesetzt ihre

---

futuram. Qui Capellae, quam vocant, praefuere Bertallius, Kerlius, Sancesius magna sunt in regno musico nomina, Athanasii item Kircheri cum Musurgicos, tum caeteros egregios conatus magnam partem Augustae largitiones provexere. Scenicos ludos in prima adolescentia, ac Portia Principe Praetorii Praefecto dedit eo apparatu, ut multis saeculis nihil simile. Centum et amplius imperialium millia in unam fabulam conjecta constat. Quinne academicis quidem Theatri exercitationibus esti perquam prolixis adesse dedignabatur.«

[1] Der Lexikograph Walther sagt 1732: »Leopoldus I. Römischer Kayser glorwürdigsten Andenkens ist in der musikalischen Composition hoch erfahren gewesen, und hat viele Monumenta dieser Kunst verfertigt.«

[2] *General History of Music* 1776, *V*, 31. »*About the beginning of the present century music flourished greatly under the patronage of the emperor Leopold, who was himself not only a judge but a great master of the science; as an evidence whereof there are yet extant many compositions made by him for the service of his own chapel. He was a great friend of Kircher, as also to Thiel of Naumburg. To the latter he made many presents in reward of his excellent compositions.*«

[3] *Storia d'ogni Poesia, Tom. II, libro* 2, *p.* 327.

[4] Resolution vom 2. April 1694 (Haus-, Hof- und Staatsarchiv).

Dienstleistung. Ein Besucher Wiens, der wohl unmusikalisch gewesen sein dürfte, schreibt: »Wenn Jemand auch der größte Musikfreund wäre, so würde ihm ein Aufenthalt von einigen Monaten in Wien alle Lust daran für immer vertreiben. Die armen Musiker haben mit Kammermusik, Tafelmusik, Oratorien und Theater wohl über 800mal im Jahre Dienst — außer den Proben.«[1] So mochte es auch kommen, daß manchmal die Musiker im Eifer nachließen. Da trat aber einmal der Kaiser, dessen Geduld erschöpft war, mit seiner Autorität ein für Disciplin und Gehorsam. Eigenhändig entwarf er die »*Punti ch'io voglio che siano delli miei Musici sempre inviolabilmente osservati.*«[2] Jeder Musiker solle im Dienste pünktlich erscheinen, oder sich geziemend entschuldigen. Keiner soll vor dem Ende das Amt verlassen. Die zugetheilte Stimme soll ohne Widerrede übernommen werden, ob sie Prim oder Second sei. Die Responsorien sollen gewissenhaft ausgeführt und zur Zeit eingesetzt werden. Die Musiker sollen in der Kirche ein dem heiligen Orte entsprechendes Benehmen beobachten und dem Kapellmeister den schuldigen Respekt nicht versagen, im Rekurswege sich an den Obersthofmeister wenden. Und diesem befiehlt Leopold, sämmtliche Musiker zusammenzurufen und kundzuthun, daß die Unordnungen, die sich in den Musikdienst eingeschlichen hätten, nicht mehr geduldet werden und daß bei etwa vorkommendem Ungehorsam Strafen folgen würden.[3]

Strenge mit Milde gepaart, jede zur richtigen Zeit angewendet, waren die ethischen Grundsätze, die sich mit den ästhetischen Neigungen bei Kaiser Leopold glücklich vereinigten. Er war und blieb musikbegeistert bis an sein Lebensende. Eine Erzählung, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat, deren historische Beglaubigung sich allerdings nicht sicherstellen läßt, zeigt, welchen Eindruck die Musikbegeisterung des Kaisers auf seine Umgebung gemacht hat. Oft hatte der Kaiser geäußert, daß, wenn ihn der Tod nicht überraschte, er während einer sanften Musik in das Jenseits übergehen wolle. Als er sein Ende herannahen fühlte, befahl er, daß seine Kapelle im Nebenzimmer mehrere seiner Lieblingsstücke spielen sollte. Dies geschah, und der Kaiser entschlummerte während des Vortrages.

Mit der Sorge für den Staat übernahm sein Nachfolger Joseph I. auch die Fürsorge so wie die Begabung für die Musik. Es sind

---

[1] Magalotti in *Giornale storico degli Archivi Toscani, IV*, 334.

[2] Kais. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Akten des Obersthofmeisteramts vom Jahre 1687.

[3] Kais. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Akten des Obersthofmeisteramts, *de dato* Laxenburg 23. May 1687.

nur drei Kompositionen von Joseph erhalten, eine geistliche und zwei weltliche; aber man kann auf Grund derselben mit vollster Überzeugung die Behauptung aussprechen: hätte Joseph nicht die Kaiserkrone getragen, so wäre ihm der echte unvergängliche Lorbeer des Künstlers auf die Stirne zu drücken. Wie die Historiker ihn überhaupt als einen der begabtesten Herrscher der habsburgischen Dynastie anerkennen, so gebührt ihm auch vom musikalischen Standpunkte diese Huldigung. Wohl arbeitete für ihn auch seine Zeit. Während seine Ahnen in einer Epoche der Übergangsformen geschaffen hatten, schrieb er unter dem mächtigen Einflusse eines Gewaltigen im Bereiche der Tonkunst: Alessandro Scarlatti, welcher die noch unausgebildete Sprache der neuen Zeit seit der italienischen Renaissance in edlere Formen zu fassen wußte. Auch scheint es, als ob schon Händel auf die Wiener Kunst einen Einfluß genommen hätte, wenn dies auch für diese Zeit noch nicht erweislich ist.[1] Joseph hat neben dieser, man kann sagen genialen Anlage auch Züge einer sich regenden Eigenwilligkeit und rührenden Unbeholfenheit. Dies tritt besonders in den Kadenzen hervor. Er will sich eigenartig ausdrücken, kann es aber nicht erreichen, da aus Mangel an der erforderlichen Zeit seine Anlagen nicht ausreifen konnten. Fux bezeichnet in seiner Dedikation des *Concentus »musico instrumentalis«*[2] den Kaiser (damaligen Kronprinzen) als in der Musik »*sublime peritus*«, und derselben Worte bedient sich der venetianische Gesandte Dolfin 1708 »*Parla quattro lingue .... agile nella danza, indefeso nelle caccie, molto perito nella musica ....*[3], während Carlo Ruzini[4] den Kaiser in der Tonkunst mehr begabt als geübt bezeichnet: »*E poi il Re favorito della natura di tal attitudine, che con gratia e con la noia di poca applicatione esequisce ogn' esercito, che vole. Se ben non lo domina il genio Paterno uerso la Musica, ad ogni modo anco senza studio, l'orecchio la intende, ne ui mancarebbe maggior dispositione, si ni fosse piu volontà!*«

Hier rühmt der Berichterstatter die vielfache Beanlagung des Kaisers und die Leichtigkeit seiner Auffassung. Baukunst und Mathematik waren die der Musik geistesverwandten Fächer, welche der Kaiser betrieb. Feuriges Temperament und beschwingter Ehrgeiz führen den Kaiser zu Beschäftigungen aller Art — zur Musik kehrt

---

[1] Die gestochene Partitur einer aus dem Jahre 1707 stammenden Serenade von Händel findet sich in der Hofbibliothek »*Agrippina | Opera in tre Atti | Rappresentata al Teatro | di Venezia nell' anno* 1709 | *Musica del Sigr. | G. F. Haendel* | «.

[2] *opus I*, 1701.

[3] *Fontes Rerum Austriacarum* Bd. 22.

[4] Ebenda.

er aber immer gern zurück. »Absonderlich war er,« sagt Rink,[1] »in der Music so vollkommen, daß er auch unter privatleuten nicht viel seines gleichen hatte,« ...... »es zierte die music nebst anderen dergleichen wissenschaften unsern Kayser eben so sehr, als die heldenmüthigsten kriegsübungen, die er dabey in einer solchen vollkommenheit besass, dass er nicht allein seinen hof, sondern alle, so darinnen etwas vor andern zu wissen vermeynten, übertraf, zumahlen, da dieses hierbey muss betrachtet werden, dass er auf alle diese wissenschaften keine zeit verwendete, sondern solche nur im spielen begriff, wenn andere zu dieser vollkommenheit zu gelangen, ihre gantze lebens-zeit anwenden mussten. Eben wie der grosse Leopold arien und andere cantaten zum öfteren componierte, welche hernach von den grössten kennern der music vor unvergleichlich gehalten worden, also war auch der Kaiser Joseph in dieser wissenschaft so vollkommen, dass er bey müssigen stunden, ohne den grossen regierungsgeschäfften abbruch zu thun, die vollkommensten stücke verfertigte, die hernach mit jedermans vergnügen angehört wurden. Er spielte selbst ein vollkommenes *clavecin*, bliess die flöte, und tractierte noch viel andere instrumenta mit solcher annehmlichkeit, dass auch diejenigen, so profession davon machten, gestehen mussten, dass sie ihn in der grace nicht übertreffen und nur hierdurch einen vortheil hätten, dass sie den ganzen tag damit umgiengen. Nicht Italien sondern Wien ist schon von langen Zeiten der sammelplatz der vollkommensten virtuosen gewesen, und man muss gestehen, dass zu Kaiser Leopolds Zeiten das, was Italien in der music vollkommenes hatte, ausgesucht und nach Wien gebracht ward. Allein zu zeiten unseres Kaysers war die capelle des wienerischen hofes noch in einem weit vollkommeneren zustande, dergestalt, dass man dergleichen in Europa noch nie gesehen. Die menge der instrumental- und vocal-*musicorum* ist fast kaum zu glauben,[2] über welche der Marchese de santa croce,[3] welchen alle, so die music verstunden, vor den ersten der Welt hielten, gesetzet ward. So vollkommen also die music in ihren gliedern, so vollkommen waren die musicalische opern, sowohl wegen der poëtischen und musicalischen composition, als auch wegen der täntze, der decoration des *theatri* und der pracht der kleider, dergestalt, dass Wien, welches noch voller verwunderung

---

[1] »Josefs des Sieghafften Röm. Kaysers Leben und Thaten. In zwey Theile abgefaßet und mit Bildnissen geziert.« Cölln 1712 (Mit einem Pegasus als Titelvignette) I. S. 39 fg.

[2] Der Stand der Hofkapelle wurde unter Joseph auf 107 Mitglieder vermehrt.

[3] Marchese Scipione Publicola di S. Croce wurde 1709 vom Kaiser zum Musik-Ober-Direktor ernannt, ein Amt, welches hiermit von Joseph creirt wurde.

wegen der *opera* so Kayser Leopold unter dem titul »*Pomo d'oro*« aufführen liess, gestehen musste, dass sie kaum die helffte so vollkommen gewesen, als die, so unser Kayser kurtz vor seinem Tode praesentieren liess, und Francesco Conti verfertiget,[1] welches die letzte vergnügung war, so der Kayser in der music einnahm. Er hatte gleich zu anfang seiner Regierung, damit ja in diesem stück nichts ermangelte, ein solch prächtiges *theatrum* aufführen lassen, dass allein die mahlereien in diesem *amphitheatro* oder funffzig tausend thaler gekostet.« ....

Von 1706—1711 weist das Repertoire jährlich 12—14 neue Opern und Oratorien auf mit der Musik von den Brüdern Marc Antonio und Giovanni Battisa Bononcini (dem späteren Rivalen Händel's in London), Marc Antonio Ziani, Alessandro Scarlatti, Attilio Ariosti, J. J. Fux, Antonio Caldara und einigen Anderen. Um diese Werke in einem würdigen Raume zur Aufführung zu bringen, erbaut Joseph als Ersatz des durch Brand zerstörten Opernhauses ein neues prächtiges Opernhaus im größten Stile, bestehend aus zwei Sälen. Hier wurden Opern aufgeführt, welche an musikalischer Komposition und Ausführung, an Pracht der Kostüme und Dekorationen und herrlichen Tänzen alle bisherigen Theatervorstellungen übertrafen.[2]

Die Gemahlin des Kaisers, Amalie von Hannover, nahm an all dem freudigen und verständnißvollen Antheil. Ihre Anmuth, Bildung und ihr lebhafter Geist werden von den Zeitgenossen gerühmt. Nur zu früh hatte sie und die ganze Mitwelt den Verlust des hoffnungsvollen jungen Kaisers zu beklagen. Mit Karl VI. und Elisabeth waren zwei neue Beschützer den von ihren Vorgängern gepflegten Künsten beschieden. Karl VI. hatte mit seinem Vater im Charakter große Ähnlichkeit. Seine Ruhe, Gemessenheit und Sanftmuth waren vereint mit durchdringender Klarheit des Verstandes und einem unvergleichlichen Gedächtnisse. Auch er hatte Musik von Kindheit auf gepflegt. Johann Joseph Fux, der berühmteste Theoretiker seiner Zeit, war sein Lehrer, er unterrichtete den eifrigen Schüler in den Künsten des Kontrapunktes. Der Kaiser ließ später auf seine Kosten den »*Gradus ad Parnassum*«, das für alle Nachwelt grundlegende Werk der Setzkunst seines Lehrers, drucken, in dessen Vorrede der Autor die Fürsorge seines Gönners preist. Des Kaisers Wohlwollen für die Künstler, seine Großmuth und Milde *(generosità e clemenza)* finden

---

[1] Rink meint wohl damit »*Il trionfo dell' amicizia e dell' amore*«, dessen das Wiener *Diarium* vom 21. Jänner 1711 Erwähnung thut.

[2] Geschichte des Theaterwesens I 55.

in Privatbriefen, wie sie insbesondere von dem Hofdichter Apostolo Zeno erhalten sind, die dankbarste Anerkennung.[1]

Allenthalben erregt das Musikverständniß des Kaisers die gerechte Bewunderung. Er begnügt sich nicht damit, seine Kunst für sich auszuüben, sondern stellt sich gelegentlich an die Spitze der Ausführenden und dirigiert vom Klavier aus. Neben vielen solchen Aufführungen in der Kammer sind besonders denkwürdig die Aufführungen der Opern »Euristeo« von Caldara 1724 und »Elisa« von Fux. Bei der ersteren betheiligten sich, wie wir sahen, Hof und Adel, und des Kaisers Leitung befeuerte alle Mitwirkenden. »Ich kann nicht den Beifall schildern, den das Musikdrama erhielt, welches zur allgemeinen Bewunderung von den Damen und Kavalieren dargestellt, gespielt und getanzt wurde. An der Spitze des Orchesters am Klavier saß der Allerhöchste Herr, welcher mit der größten Meisterschaft wie ein Professor spielt.«[2] Der gestrenge Mattheson in Hamburg beschreibt nach englischen Berichten den Vorgang der Euristeo-Aufführung im »Musikalischen Patrioten«[3] mit folgenden Worten: »Die bey Hofe vorgestellte und auf die Geburt der letzten Erzherzogin gerichtete *Opera* ist so glücklich und zum Vergnügen Ihrer Kaiserlichen und Catholischen Majestät Caroli VI. so wol ausgefallen, dass am 20. dieses (1724), da sie zum dritten Mal aufgeführt wurde, der Kaiser eine Lotterey anrichtete zum Behuf aller derjenigen, die mitgespielet hatten, von Juwelen, güldenen Repetiruhren u. A. einige zu 2000 andere 1000, andere 500 Gulden werth und so weiter. Der Kaiser selbst spielte das Clavier und accompagnirte die Singestimmen durch die gantze *Opera*; die ältesten Ertzherzoginnen[4] aber agirten auf dem *Theatro*. Die Kayserin hatte die Partitur, daraus der Kaiser spielte, in einen Band von Schildkröten und Gold eingelegt binden und seiner Majestät solches Buch in ihrem Nahmen, bey dem Eintritt ins Orchester überreichen lassen. Der Kaiser nahm es in die Hände, kehrte sich um, machte der Kaiserin mit lachendem Munde eine Reverentz, ging gleich darauf zu ihr, bedankte sich und küßte ihr die Hand im Beiseyn der gantzen Versammlung.« Bei der Aufführung der Elisa soll Fux, entzückt von der Vortrefflichkeit des Accompagnements und der Direktion des Kaisers, ausgerufen haben: »O es ist Schade, daß Eure Majestät kein Virtuose geworden sind«, worauf der Kaiser sich umdrehte und mit trockenem Humor erwiderte »Hat

[1] *Lettere di Apostolo Zeno, Seconda Editione, Venezia* 1785, Briefe vom 25. 2. 1719 p. 12, vom 11. 3. 1719 p. 18, vom 11. 3. 1719 p. 19, vom 6. 5. 1719 p. 47.

[2] *Ap. Zeno »Lettere« III* 446.

[3] Hamburg 1728.

[4] Maria Theresia und Maria Anna.

nichts zu sagen, hab's halt so besser!« Viele Stimmen und Berichte sind uns erhalten, welche einmüthig den Musikeifer des Kaisers hervorheben, so vom venetianischen Gesandten Foscini 1736,[1] Baron v. Pöllnitz 1737,[2] Kuchelbecker 1732,[3] Walter 1732[4] und Wagner[5]. Desgleichen bewundern Alle die Pracht und den Glanz bei den Opernaufführungen. Lady Montague sagt, dass sie nie etwas so Prächtiges und Schönes gesehen habe, daß in ganz Europa nichts Ähnliches zu finden sei.[6] Karl's musikalischer Heerstab, der ihm zum großen Theile auf vielen Reisen folgen mußte, war aber auch ein Muster seiner Zeit. Neben Fux wirkten da Antonio Caldara, Francesco Conti, Gottlieb Muffat und eine Reihe der ausgezeichnetsten Kräfte. Die Hofkapelle bestand 1734 aus ungefähr 140 Mitgliedern, und dabei sorgte Karl für einen entsprechenden Nachwuchs durch die Organisation des Institutes der Hofscholaren.

Es ist sichergestellt, daß der Kaiser nicht nur komponirt hat, sondern daß auch seine Werke aufgeführt wurden.[7] Um so merkwürdiger ist es, daß trotz der eifrigsten Nachforschungen nicht nur in Österreich sondern auch in Spanien und den wichtigeren Bibliotheken des Kontinents nicht eine einzige Komposition Karl's gefunden werden konnte. Das *Miserere*, welches ihm bisher zugeschrieben worden ist und als sein Autograph bezeichnet wurde, kann nicht von seiner Hand sein[8] und erweist sich als von Leopold herrührend. Aber gerade diese Komposition ist beschwingt von dem Flügelschlage der neuen Zeit und somit kann man annehmen, daß die Unterschiebung der Komposition als Werk Karl's eben durch die innere Beschaffenheit derselben mitbedingt, ja vielleicht hervorgerufen war. Und so sehr man verleitet wäre, diesen inneren Gründen nachzugeben, so muß doch einzig die Sicherstellung der Schriftzüge das erste und letzte Kriterium bilden, umsomehr da wir einen Entwurf Leopold's vor uns haben, also nicht etwa eine Umarbeitung

---

[1] *Fontes Rerum Austriacarum* Bd. 22.

[2] *Lettres et Memoires* Amsterdam 1737, Bd. 1 p. 260.

[3] Bericht eines Reisenden in Förster's »Höfe und Cabinette Europas im 18. Jhdt.« (Potsdam 1836, 2. Bd. S. 23, 42, 44.)

[4] »Musikalisches Lexicon« mit einer eigenhändigen Bemerkung des Autors in dem Exemplar des Musikvereinsarchivs in Wien.

[5] *Historia Josephi* im Nachtrage.

[6] Brief vom 14. September 1716, veröffentlicht in der Briefsammlung, Wien 1797.

[7] So heißt es in den »*Rubriche Generali*«, daß am Freitag nach dem Aschermittwoch ein *Miserere* mit Orgel und Instrumenten von der Komposition des Kaisers Karl VI. aufgeführt wurde.

[8] Darin stimmen auch überein die Herren Privatdocent Dr. Pribram, Dr. Winter und Dr. Schrauf, k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchivare.

der Komposition seines Sohnes. Möglich ist aber, daß die Ausführung des Stückes nachmals von dem Sohne vorgenommen worden ist. Dies sind aber nur Vermuthungen. Für die historische Auffassung der kompositorischen Thätigkeit Karl's bleibt aber immerhin von Wichtigkeit, daß die im *Miserere* Leopold's hervortretende Schreibart als auch den Anlagen und der Erfassung Karl's entsprechend angesehen werden kann.

Mit den Werken dieser drei Kaiser müssen wir uns vorläufig begnügen. In dem ersten Bande erscheinen die Kirchenwerke, der zweite wird die Gesänge aus Opern und Oratorien sowie Tänze bringen. Um den Bedürfnissen der modernen Zeit Rechnung zu tragen, wurde der *Basso Continuo* ausgeführt. Dieser Aufgabe unterzogen sich die Herren Josef Labor, kgl. Hannoveranischer Kammervirtuos, Hoforganist Rudolf Bibl und Musikdirektor Rudolf Weinwurm.[1] Von Herrn Labor sind auch die beiden Violinstimmen zur *Missa Angeli Custodis* hinzugesetzt, welche auf dem Umschlageblatt der nur in einzelnen Stimmen erhaltenen Komposition verzeichnet, aber nicht mehr vorhanden und nach der ganzen Haltung der Sologesänge unbedingt erforderlich sind[2]. Es sei gestattet hervorzuheben, daß diese Ergänzung mit der größten Pietät und einem unvergleichlich fein an die Vorlage sich anschmiegenden Geschmacke vorgenommen ist. Diese beiden Violinstimmen sowie die ausgeführte Orgelbegleitung sind von der authentischen Vorlage auch äußerlich im Stiche durch kleinere Notenköpfe unterscheidbar. Die in beiden Bänden zur Veröffentlichung kommenden Kaiserwerke erscheinen mit einer einzigen Ausnahme — des geistlichen Madrigals von Kaiser Ferdinand in A. Kircher's *Musurgia* 1650 — zum ersten Mal in Druck. Möge diese Veröffentlichung für alle Zukunft ein monumentales Zeugniß sein für eine künstlerische Thätigkeit, welche in der Geschichte der Kunst und Kultur nicht ihresgleichen hat.

---

[1] Von Herrn Labor: Ferdinand III. *Psalmus Miserere* (Nr. 1), *Hymnus de Nativitate Domini* (Nr. 2), Leopold I. *Regina coeli* (Nr. 4), *Missa Angeli Custodis* (Nr. 5), *Hymnus de Dedicatione Ecclesiae* (Nr. 7), *Sub tuum praesidium* (Nr. 10), *Laudate pueri* (Nr. 12), Josef I. *Regina coeli* (Nr. 14). Von Herrn Bibl: Ferdinand III. Litaneien (Nr. 3), Leopold I. *Hymnus »fortem virili pectore«* (Nr. 9), *Tres Lectiones* (Nr. 19). Von Herrn Weinwurm: Leopold I. *Motette de septem doloribus B. M. V.* (Nr. 6), *Hymnus de Sto Josepho* (Nr. 8), *Psalmus Miserere* (Nr. 13).

[2] Näheres darüber bringt der kritische Kommentar, welcher vereint mit dem Revisionsbericht zum zweiten Bande publicirt wird.

Mozart's Wiegenlied.

Von

Max Friedlaender.

Neben dem »Veilchen« ist das Wiegenlied:

Schlafe, mein Prinzchen, es ruhn
Schäfchen und Vögelchen nun

das am meisten verbreitete unter Mozart's Liedern. Nicht nur gehört es seit einigen Jahrzehnten zum festen Bestande der deutschen Hausmusik, auch die Berufssängerinnen haben die in ihrer Anspruchslosigkeit unmittelbar wirkende, höchst dankbare Komposition zu ihrem Lieblingsstück erwählt.

Diese Volksthümlichkeit des Liedes ist sehr begreiflich. Zu dem graziösen, ein wenig altmodisch angehauchten Texte gesellt sich eine feine, zierliche, den Musiker wie den Laien gleichmäßig erfreuende Melodie (die übrigens ebenso sehr Weber's wie Mozart's Züge trägt); die Begleitung tritt nur an wenigen Stellen hervor, trifft dann aber aufs Glücklichste die galante Stimmung des Gedichts und der Weise — das Ganze ein entzückendes Rokokobildchen, einem Werke von Watteau oder jenen Meister-Kupfern vergleichbar, auf denen Grazien und Amoretten ihr tändelndes Spiel treiben und Alles in Schönheit und Anmuth und Freude aufgelöst erscheint.

Über den Dichter des Liedes lagen bisher die verschiedenartigsten Angaben vor. In der ersten Ausgabe der Komposition steht kein Name erwähnt. Köchel nennt in seinem Mozartkataloge Claudius als Autor; ein Anonymus, der in den 50er Jahren Mozart's Lieder herausgab: Gleim; Wilhelm Scherer: Christian Felix Weisse; Gustav Nottebohm in der kritisch durchgesehenen Gesammtausgabe von Mozart's Werken: angeblich Gotter; Hoffmann von Fallersleben läßt in seinem Werke über »unsere volksthümlichen Lieder« die Frage offen und erwähnt nur, daß er das Lied in Gotter's Gedichten nicht gefunden habe; in den Nachträgen zu Hoffmann's

Werk endlich (im Archiv für Litteraturgeschichte, IX, 1880) sagt Robert Hein:

»Der Text ist sicher nicht von Gotter; nach einem Manuskript aus der Zeit um 1800 soll er von Madame Brock sein. Vielleicht hilft diese Notiz, welche ich L. Erk verdanke, zur Ermittelung d. Vf.«

Daß das Gedicht nicht von dem kernigen Wandsbecker Boten herrühren konnte, war mir ohne Weiteres klar. Auch eine Durchsicht von Gleim's und Weisse's Werken sowie des Erk'schen Nachlasses [1] führte zu einem negativen Ergebniß; ein Manuskript des Liedes in Erk's Sammlung trägt allerdings die Überschrift: »Wiegenlied von Madame Brock«, doch dürfte hiermit der musikalische Bearbeiter, nicht der Dichter gemeint sein. — In Gotter's Werken nachzusuchen ist in Berlin nicht leicht, da unsere Königliche Bibliothek an G.-Litteratur keineswegs reich ist. Ein glücklicher Zufall spielte mir aber die Schauspiele Gotter's in die Hände, und hier fand ich in dem zweiten Stücke: Esther, unser Lied.

König Ahasver, der in tiefer Nacht mit seinem Arzt Hippokrates plaudert, läßt Fatme, eine des Saitenspiels kundige Jungfrau, vor sich rufen:

Komm, wir erwarten Schlaf aus deinem schönen Munde,
Ich und mein Arzt, laß sehn, was du vermagst! fang an!

Fatme: Was für ein Lied?
Ahasver: Ein Lied — wobey man schlafen kann. — Gleichviel! —
Ein Wiegenlied!
(als sich Fatme ziert:)
Das Wiegenlied, das ich
Vor Kurzem Esthern gab! — Du weißt! Besinne dich!
Fatme: (singt und spielt auf der Guitarre)
Schlafe, mein Prinzchen, es ruhn
Schäfchen und Vögelchen nun etc.

(Sie singt nun die drei Strophen des Liedes. »Hippokrates schläft beim Anfange des Gesanges ein; Ahasver belustigt sich damit, ihn zu beobachten; zwischen den Strophen hört man Jenen schnarchen und Diesen lachen«.)

Gotter's »Schauspiele« erschienen im Jahre 1795, Esther ist hier zum ersten Male gedruckt. Jenes Datum: 1795, ist in hohem Grade auffallend, denn Mozart starb im Jahre 1791, also vier Jahre, bevor der Text des Wiegenlieds veröffentlicht war.

Es drängte sich jetzt eine Reihe von Fragen auf:

1. Wann ist Gotter's Esther gedichtet worden?

---

[1] Die Durchsicht wurde mir Seitens der Direktion der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin freundlichst gestattet.

Mehrere Jahre vor dem ersten Druck, denn in G. Waitz' Caroline (Leipzig 1871) steht ein Brief vom Oktober 1789 abgedruckt, in dem es heißt: »Gotter hat eine stolze Vastha (Vasthi) und eine demüthige Esther gemacht, die er in Weimar vorlas.«

2. Hat Gotter vielleicht in Verbindung mit Mozart gestanden und ihm das Manuskript jenes Liedes früher eingesandt?

Nein, Dichter und Komponist hatten keinerlei Beziehungen zu einander. Zwar wollte Gotter seine und Einsiedel's Oper: Die Geisterinsel (welche später Zumsteeg in Musik setzte) an Mozart zur Komposition senden, doch starb dieser vor der Ausführung des Planes. Dies berichtet Schlichtegroll in Gotter's Leben (vgl. Gotter's Gedichte, Band III, S. XLII) und bestätigt der Schauspieler Beck, der am 7. April 1791 über die Geisterinsel an Gotter von Mannheim schreibt:

»Soviel ich mich erinnere, aus Mozart's Munde gehört zu haben, wird er schwerlich mehr deutsche sujets komponiren; aus der Ursache, weil er alles für Wien schreibt, wo nur Italienische und keine Deutschen Opern gegeben werden.«

(Die Briefe Beck's an Gotter wird Prof. Litzmann in Bonn demnächst veröffentlichen; ich verdanke die Mittheilung des obigen Bruchstücks dem Gotter-Forscher Herrn Dr. Rud. Schlösser in Leipzig. Fühlung mit Wien hatte Gotter jedenfalls, denn dort ließ er 1783 seine »Alzire« aufführen und drucken [vgl. Gedichte II, Inhaltsangabe; Reichard, Theaterkalender 1785 S. 159] und 1784 seinen »Veit von Solingen« erscheinen [vgl. Goedeke, Grundriß, 2. Aufl., IV. I. S. 252. No. 24].)

3. Hat Gotter das Lied etwa aus einer seiner früher gedruckten Publikationen in die Esther übernommen?

Weder konnte ich es in den in Berlin aufbewahrten Gotter'schen Werken sonst finden, noch gelang dies Herrn Dr. Heinrich Georges, Herzogl. Bibliothekar in Gotha, der die reichen Gotter-Schätze der Gothaer Bibliothek durchzusehen die Freundlichkeit hatte. Auch in Taschenbüchern und Almanachen findet es sich nicht, wie mir der beste Kenner jener Litteratur, Herr Dr. Carl Redlich in Hamburg, bestätigt.

4. War das Gedicht vielleicht fremdes Eigenthum und von Gotter nur als Einlage für die Esther benutzt worden?

Ganz von der Hand zu weisen ist diese Hypothese nicht, zumal Gotter selbst in der Vorrede zu den »Schauspielen« schreibt, den ersten Anlaß für dieselben habe das Bedürfniß nach einem geselligen Theater gegeben. Für ein solches brauchte es der Dichter

wohl nicht so genau zu nehmen. Aber es wäre doch ein sehr merkwürdiger Zufall, der ein sonst völlig unbeachtetes Lied sowohl Mozart in Wien als Gotter in Gotha in die Hand gespielt hätte.

5. Vielleicht hat Mozart die Melodie zu einem andern Gedicht komponirt, und Gotter's Verse sind den Noten erst später untergelegt worden?

Dies wird jedem Kenner unserer Komposition im höchsten Grade zweifelhaft erscheinen, denn Melodie und Begleitung illustriren den Gotter'schen Text Wort für Wort, Verszeile für Verszeile.

Wir müssen nunmehr der wichtigsten Frage näher treten:

6. Steht die Echtheit von Mozart's Komposition unzweifelhaft fest?

Die Antwort ist: Nein, durchaus nicht.

Ein Manuskript des Liedes von Mozart's Hand liegt nicht vor. Zu M.'s Lebzeiten ist die Komposition nicht veröffentlicht worden. In den ersten Sammlungen der nach seinem Tode publicirten Lieder:

XXX Gesänge mit Begl. des Pianoforte. In der Breitkopf & Härtel'schen Musikhandlung in Leipzig. Ohne Datum. (1798 herausgegeben)

und

XXX Gesänge mit Begl. des Pianoforte. Wien, im Verlage der k. k. priv. chemischen Druckerei. Ohne Datum.[1]

ist sie nicht enthalten. Die erste Veröffentlichung des Liedes erfolgte vielmehr erst 37 Jahre nach Mozart's Tode, und zwar im Anhang zur »Biographie Mozart's von G. N. von Nissen, nach dessen Tode herausgegeben von Constanze, Wittwe von Nissen, früher Wittwe Mozart,« Leipzig 1828.

Dieser Anhang bringt unter III ein »Verzeichniß der in Mozart's Verlassenschaft gefundenen musikalischen Fragmente und Entwürfe, wie es größtentheils vom Abbé Maxim. Stadler verfaßt worden«, und hier unter den »Fragmenten für den Gesang«:

No. 18. »Ein Wiegenlied in 3 Strophen, mit Begleitung des Pf.: Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein etc. Andante. F ♯. Es ist ganz mozartisch, naiv, originell und launig. Es ist hier als Beylage zugegeben«.

Der Inhalt dieser Beilage — er unterscheidet sich etwas von der jetzt üblichen Form — ist der folgende:

---

[1] Ein Exemplar dieser sehr seltenen Ausgabe wird im Archiv der Ges. d. Musikfreunde in Wien aufbewahrt.

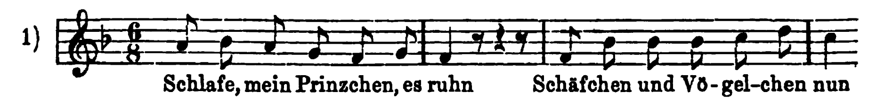
Wiegenlied von W. A. Mozart.





(folgen noch die beiden andern Textstrophen.)

Auffällig sind hier zunächst zwei grobe Verstöße: einer (in der Melodie) gegen Metrum und Deklamation, der andere (in der Begleitung) gegen die musikalische Grammatik. Ich habe die beiden Stellen oben durch NB bezeichnet. Bei der Aufnahme des Liedes in die kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (um 1876) hat Nottebohm die Fehler so verbessert:

1) 

(Den veränderten Text fand Nottebohm in Hoffmann's obenerwähnten »Volksthümlichen Liedern«.)

2) 

Durch diese Verbesserung wurde sowohl die fehlende Terz eingefügt, wie die störende Oktaven-Parallele (g—f) vermieden.

(Die Stakkato-Punkte im 9. Takte der Vorlage hat Nottebohm abzudrucken vergessen.)

Jene Fehler zeigen schon, daß die Vorlage einen Anspruch auf Authenticität kaum erheben kann. Die Worte der Herausgeberin Constanze, das Lied sei »ganz mozartisch«, sind ebenfalls sehr verdächtig. Erläutert werden sie noch durch eine Erklärung von Nissen, welche H. Deiters in den André'schen Papieren gefunden und kürzlich veröffentlicht hat;[1] sie lautet:

»Indem ich dem Herrn Hofrath J. A. André dieses Musikstück (das Wiegenlied), Abschrift einer Abschrift, mittheile, bezeuge ich, daß hiesige Kenner der Musik, und namentlich W. A. Mozartischer, mir gesagt haben, daß sie dasselbe für W. A. Mozart's Arbeit halten, so wie es auch schon lange von Mehreren dafür gehalten worden sei. Indessen habe ich hinzuzufügen, daß die Schwester des erwähnten Tonsetzers sich nicht besinnt, je darum gewußt zu haben.

Salzburg, 28. Febr. 1826. Nissen
Gatte der Witwe W. A. Mozart's.«

Zwei Jahre nach dieser »Erklärung« — die bereits Dr. Deiters einen Zweifel auszusprechen veranlaßte — erfolgte die Publikation des Liedes. Constanze Mozart hielt es dabei nicht für nöthig, die Unzuverlässigkeit der Vorlage (Abschrift) oder die mangelnde Bestätigung ihrer Schwägerin zu erwähnen; Mozart's Schwester war ohnehin seit vielen Jahren blind und konnte an der Veröffentlichung des Nachlasses keinen direkten Antheil nehmen. — Köchel giebt in seinem Kataloge merkwürdigerweise noch das Entstehungsjahr der Komposition an: 1780, indessen ist er vorsichtig genug, durch ein beigesetztes Sternchen anzudeuten, daß er seiner Sache nicht ganz sicher ist. In demselben trefflichen Kataloge Köchel's werden nicht weniger als 63 Kompositionen aufgeführt, die als Werke Mozart's veröffentlicht, aber unecht sind. Ich glaube, wir können als sicher annehmen, daß auch das Wiegenlied zu den Kuckuckseiern gehört, die in Mozart's Nest gelegt wurden.

Wer aber war der Komponist des schönen Liedes?

Man könnte an Weber denken, unter dessen verloren gegangenen Kompositionen sich ein Wiegenlied vom 8. Januar 1821 befindet. Allein Weber's Tagebuchnotiz an jenem Datum: »Wiegenlied von Breuer gemacht« nennt einen andern Dichter als Gotter.

Auf eine andere Spur führte mich eine Komposition unseres Textes in einem Manuskriptband,[2] betitelt:

»Schatzkästlein für das schöne Geschlecht, d. i. Auswahl derer

[1] In der durch Dr. Deiters besorgten 3. Auflage von Otto Jahn's Mozart-Biographie II, S. 71, Anm. 73. — Jahn scheint das Schriftstück entgangen zu sein.
[2] In meinem Besitz.

schönsten Lieder, so zum Einschläfern der lieben Kindlein mit Nutzen zu gebrauchen, mit fleißiger Sorgfalt zusammengestellet, und säuberlicher Gestalt an das Licht befördert durch W. C.«

Dort steht: Fleischmann als Komponist vermerkt. Fleischmann — Kapelldirektor des Herzogs von Sachsen Meiningen — war ein persönlicher Freund Gotter's, dessen Oper: Geisterinsel er 1796 in Musik setzte und im Druck erscheinen ließ. In Gerber's Neuem Lexikon der Tonkünstler findet sich nun im Verzeichniß der Kompositionen Fleischmann's auch ein: »Wiegenlied: Schlafe mein Prinzchen etc., mit Begl. der Guitarre oder des Klav., Offenbach 1796«. Dieses ein Jahr nach dem Erscheinen der Esther komponirte Lied lautet wie folgt:




Lu - na mit sil - ber - nem Schein.
guk - ket zum Fen-ster her-ein,
schla - fe beim sil - ber-nen
Schein
schla-fe, mein Prinzchen, schlaf ein.
Schla-fe beim sil - ber-nem Schein
schla-fe mein Prinzchen, schlaf
dimin.
ein,
schlaf ein,
schlaf ein.

(Da ich das Offenbacher Original leider nicht erlangen kann, gebe ich das Lied nach dem vor 1800 erschienenen Werke »Appollo's Tempel des Gesanges. Eine Sammlung der besten Lieder älterer und neuerer Zeit. Braunschweig, im Musikalischen Magazine auf der Höhe.« Ein wenig verändert findet sich dasselbe Lied in der: Auswahl der besten Gesänge von den berühmtesten Komponisten, eingerichtet für die Harfe ohne Pedal. Hamburg, um 1810 erschienen, und ferner in dem vorerwähnten Erk'schen Manuskript: Wiegenlied von Madame Brock. In beiden ist die Begleitung in 16tel- statt 8tel-Noten geführt, die Melodie hat lange Vorschläge auf Schein und herein, Takt 5 vor Schluß lautet wie vorher Takt 9 vor Schluß, und der chromatische Gang im vorletzten Takte fehlt.)

Eine gewisse Ähnlichkeit dieser Komposition[1] mit der unter Mozart's Namen veröffentlichten wird wohl jedem Leser auffallen. Nicht nur stimmen beide in der Gesammtstruktur überein, auch die beiden ersten Melodietakte sind völlig identisch, und der schöne chromatische Gang im vorletzten Takte kehrt mit einer ganz geringen Veränderung wieder. — Der Beginn beider Kompositionen ist dem Volksliede:



nachgebildet, und es kann hier an eine Variante des letzteren erinnert werden, die dem Voksmunde entnommen, von Ludwig Erk 1846 notirt und von W. Niessen in dieser Zeitschrift, Jahrgang 1891, S. 630 wiedergegeben ist:

Aus Treptow a. d. Tollense in Vorpommern.



Entfernt verwandt ist noch ein anderes älteres Volkslied, das Erk handschriftlich verzeichnet hat:



[1] Daß sie von fern an Mozart's Art erinnert, kann nicht überraschen, da Fleischmann in seiner für Gerber geschriebenen Selbstbiographie berichtet, er habe einige Opern von Mozart für Blasinstrumente arrangirt.

Um auf Gotter's Lied zurückzukommen, so bemerke ich noch, daß Albert Methfessel vor dem Jahre 1809: »*VI Variations sur le Thème:* Schlafe mein Prinzchen«, op. 7 (Leipzig bei Friedrich Hofmeister) erscheinen ließ, von denen ich hier nur den Anfang verzeichnen kann:



Das Gedicht war (wahrscheinlich in Fleischmann's Komposition) in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts so bekannt geworden, daß es in einer ganzen Reihe von Liedersammlungen Aufnahme fand; ich nenne hier nur:

Sammlung beliebter Lieder und Gesänge v. J. Carl Schrötter, Jena.
Auswahl der beliebtesten Arien und Gesänge, Reutlingen 1812.
Neues Gesellschafts-Liederbuch von C. L. Lasch, Berlin 1822.
Teutsche Lyra, ein Taschenbuch für geselliges Vergnügen, Berlin um 1830.

Ich vermuthe nun: ein geschickter Musiker, der mit Mozart's und Weber's Stil vertraut war, wandelte in den 20er Jahren Fleischmann's Lied in die uns jetzt geläufige Form um. Die neue Komposition fand dann ihren Weg nach Salzburg, wo einige Musiker Mozart's Art darin zu erkennen glaubten, und daraufhin wurde das Lied von Constanze ohne viele Skrupel als Mozart's Werk herausgegeben.

Ich würde mich freuen, wenn diese Zeilen zu weiteren Nachforschungen über den Komponisten Anlaß geben würden.

In jedem Falle möchte ich rathen, beim Vortrage des Liedes einige durch Nissen verballhornte Textstellen gemäß der ursprünglichen Lesart des Dichters in integrum zu restituiren:

Strophe 2 statt: Alles im Schlosse schon liegt
Alles in Schlummer gewiegt
richtig: Auch in dem Schlosse etc.
statt: schmachtendes Ach
richtig: schmelzendes Ach
statt: mag dies sein
richtig: das sein
Strophe 3 statt: Was wird da künftig
richtig: das
und statt: Und noch Karossen im Lauf
richtig: Und noch Karessen im Kauf.

Die Karessen stimmen trefflich zur Rokokostimmung des Ganzen.

Notizen.

Zur Frage der reinen Stimmung. Vor einiger Zeit ist mir die in der Vierteljahrsschrift, Jahrg. 1890, erschienene Abhandlung: »Studien im Gebiete der reinen Stimmung« von Shohé Tanaka zu Gesicht gekommen.

Diese Abhandlung hat mich ungemein gefesselt, namentlich deßhalb, weil ich schon vor mehr als 20 Jahren mich mit demselben Gegenstande beschäftigt und dabei bereits einen Theil der von Herrn Tanaka mitgetheilten Ergebnisse gefunden habe. Ich erlaube mir daher, die geehrten Leser dieser Zeitschrift auf meine beiden Abhandlungen über die reine Stimmung u. s. w. hinzuweisen. Es sind die folgenden: I. »Die Tonleiter und ihre Berechnung« in der Zeitschrift für Mathematik und Physik von Schlömilch, Kahl und Cantor, Ergänzungsheft zum Jahrgang 1868, S. 105—140 und II. »Theorie und Berechnung der Tonleiter« in der Zeitschrift für die gesammten Naturwissenschaften 1868, Bd. XXXII, S. 65—96 u. 415—500.

In diesen beiden Abhandlungen, namentlich in Nr. II, finden sich bereits einige der wichtigsten Ergebnisse der Rechnungen Tanaka's, allerdings mit anderer Bezeichnung der Töne. Ich konnte mich nämlich 1868 nur an die Schreibweise halten, die Helmholtz in den älteren Auflagen seiner »Lehre von den Tonempfindungen« angewandt hatte, während Tanaka natürlich die in den neuen Auflagen dieses Werkes zur Anwendung gebrachte, verbesserte Schreibweise benutzt hat. Ich bemerke dazu, daß ich bereits damals[1] eine der spätern Helmholtz'schen Schreibweise ganz ähnliche in Vorschlag gebracht habe.

Sodann biete ich auch eine Zusammenstellung des gesammten, durch reine Terzen und Quinten vom Grundtone C aus zu gewinnenden Tonmaterials in ganz ähnlicher Weise wie Tanaka in seiner Tabelle I auf S. 5.[2] Nur habe ich die Quintenreihen nicht wie Tanaka horizontal, sondern vertikal geschrieben und habe das Parallelogramm nicht schiefwinklig, sondern rechtwinklig geordnet, also in der Weise wie Ellis in Jahre 1874 seine »Duodecen« dargestellt hat (s. S. 5 der Abhandlung Tanaka's).

Ferner habe ich bereits damals (d. h. i. J. 1868) die enharmonische Verwechselung, die Tanaka die kleismatische nennt, gefunden und genau erörtert,[3] und im Anschluß daran die 53stufige Tonleiter bezw. 53stufige gleichschwebende Temperatur. Diese Skala ist allerdings, wie ich nachträglich entdeckte, bereits von M. W. Drobisch[4] berechnet, aber ich habe meines Wissens zuerst darauf hingewiesen, daß gerade diese Tonleiter den Anforderungen der reinen Stimmung nach Quinten und Terzen am besten genügt.

---

[1] S. meine Abh. II, S. 438, 440 u. 442.

[2] S. meine Abh. II, S. 91—93, 432 u. 449.

[3] S. meine Abh. I, S. 130 u. Abh. II, S. 469—474.

[4] Siehe die Abh.: »Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur« aus den Abh. der math. phys. Klasse der kgl. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften. S. 84—87.

Endlich habe ich auch bereits den Gedanken ausgesprochen,[1] daß es für den praktischen Gebrauch der reinen Stimmung in der Musik am zweckmäßigsten und am bequemsten sein würde, wenn man ein Instrument (Orgel oder Harmonium) konstruiren könnte, welches nach reinen Intervallen oder nach der 53stufigen Temperatur eingestimmt wäre und durch passende Vorrichtungen z. B. durch Registerzüge für die verschiedenen Tonarten brauchbar gemacht würde. Nach der Antwort, die ich damals brieflich von Herrn G. Appunn zu Hanau erhielt, mußte ich allerdings befürchten, daß der Mechanismus eines solchen Instruments für den kleinen Raum eines Harmoniums zu komplicirt sein würde; ich freue mich deßhalb sehr, daß es Tanaka gelungen ist, durch seine Transponirvorrichtung meinen alten Wunsch thatsächlich zu erfüllen.

Überhaupt muß ich gestehen, daß Tanaka in seinen »Studien« weiter in das Gebiet der theoretischen und praktischen Musik eingedrungen ist als ich, der ich mich in den oben angeführten Abhandlungen mehr auf das physikalische und mathematische Gebiet beschränkt, dafür aber auch in dieser Beziehung etwas weiter ausgeholt habe. So habe ich z. B. graphische Darstellungen der Tonleiter geliefert, die meines Erachtens sehr geeignet sind, die hier in Rede stehenden Verhältnisse anschaulich darzustellen, die also auch dem Musiker beim Studium der Schrift von Tanaka sehr nützlich sein würden; sie stellen die Tonleiter so zu sagen handgreiflich dar.

Erfurt. **G. Schubring.**

Man wird dem Herrn Schubring für den obigen Hinweis auf seine Schriften dankbar sein, welche bisher bei den Forschern keine oder nur wenig Beachtung gefunden haben. Dieselben enthalten eine erschöpfende Darstellung der bis dahin größtentheils bekannten akustischen Verhältnisse. Seine Berechnung der Intervalle der reinen sowie temperirten Tonsysteme und die graphische Darstellung derselben — welche ja auch in älteren Büchern hin und wieder anzutreffen sind — haben den guten Zweck, die Erkenntniß zu erleichtern und Manchem die Mühe des Nachrechnens zu ersparen. Es ist jedoch nicht leicht einzusehen, wodurch der Verfasser in den genannten Schriften unser Wissen direkt erweitert hat. Was die Prioritätsfrage anbelangt, so ist sie größtentheils eine äußerliche, methodische zu nennen. Wenn Schubring aber behauptet, er hätte zuerst die Brauchbarkeit der 53stufigen Temperatur als praktischen Ersatz für die unendliche reine Tonreihe nachgewiesen, so dürfte er unbeachtet gelassen haben, daß die Sache in den älteren Werken von Kircher, Merkator, Thompson, Drobisch schon begründet ist. Dies schließt selbstverständlich die Annahme nicht aus, daß auch er wie manche Andere selbständig zu demselben Resultate geführt wurde. Nicht ganz zutreffend ist die Angabe, er hätte schon 1868 das Intervall »Kleisma« ausgerechnet und benutzt. Es ist nämlich das Intervall zwischen $\overline{E}$ und $\underline{F}$ (nach neuerer Bezeichnung $\overline{\overline{e}}$ und $\underline{\underline{f}}$), dem er, als Folge von 53 Helmholtz'schen abgeschwächten Quinten, den logarithmischen Werth von 00777 beilegt, nicht ein Kleisma mit 00678, sondern ein um $^5/_8$ Schisma vergrößertes. Übrigens trägt dieses Intervall nicht im Geringsten zu seiner Entwickelung der genannten 53stufigen Temperatur bei; letztere geschieht vielmehr nach keiner anderen als der auf S. 17 meiner »Studien« besprochenen, herkömmlichen Methode.

Stuttgart. **Shohé Tanaka.**

[1] Siehe meine Abh. II, S. 474—475.

Berichtigung. In meinem Aufsatz über besaitete Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts (Vierteljahrsschr. f. M.-W. 1892, H. 1, S. 105) habe ich, gestützt auf eine Angabe in Weckerlin's Musiciana, gesagt, Van de Casteele hätte in alten Rechnungsbüchern des Hospitals St. Jean in Brügge die Thatsache aufgefunden und im Journal »La Plume« veröffentlicht, daß dies Institut im Jahre 1404—1405 ein »großes Clavecin« für 8 Livres auf 8 Wochen versetzte. Die Originalpublikation war mir nicht zugänglich, aber ich glaubte mich auf Weckerlin's Gewissenhaftigkeit im Citiren verlassen zu dürfen. Nun ist Herr Edmond Vander Straeten in Audenarde so freundlich gewesen, mir mitzutheilen, daß der genannte Archaeologe in der That im Jahre 1872 diese Veröffentlichung gemacht hat, daß aber seine Interpretation des Wortes »*cavrsin*« als »*clavecin*« falsch war, und daß verschiedene belgische Zeitungen sich beeilten, den begangenen Irrthum zu korrigiren. Weckerlin hat offenbar von der Rektifikation keine Kenntniß gehabt, und dadurch bin ich in die unangenehme Lage gekommen, die falsche Angabe zu wiederholen. Es möge deßhalb hier Vander Straeten's verbessernde Ausführung Platz finden:

Il s'agit ici, non d'un clavecin (grand!!) mais d'un cavrsin, c'est à dire un marchand d'Italie qui pratiquait l'usure de la manière la plus éhontée, Voy. le Dictionnaire de Ducange, ou le terme cawersinus est appliqué à ce genre de trafiquant.[1] *Il faut donc lire ainsi:*

»*Les directeurs de l'hôpital St. Jean, garants durant 8 semaines d'une somme de 10 Livres de gros envers un grand cavrsin, habitant le comptoir de prêt, ont payé à ce dernier, la somme de 8 livres de gros.*«

Wie aus diesem Satz hat herausgelesen werden können, es sei ein Klavier versetzt worden, ist nicht recht verständlich. Selbst einem, dem das Wort *cavrsin* ganz unbekannt war, mußte klar werden, daß hier von einer Person und nicht von einer Sache die Rede war, denn man bezahlt doch Geld nur an Personen. Meine Ausführungen werden übrigens durch diese Richtigstellung nicht berührt, da ja die Existenz des Clavicymbalums um 1400 durch andere Dokumente beglaubigt ist.

Berlin. **Carl Krebs.**

S. 127 dieses Jahrgangs, Z. 2, bittet man zu lesen: »gleichsam phonographische Nachbildungen«.

[1] Ducange sagt: *Cawarsini, Caversini. Itali mercatores ob usuram notissimi.*

Adressen der Herausgeber:

Professor. Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag Weinberge, Celakovskygasse 15.

Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositors Johann Georg Reuter jun.

Von

L. Stollbrock.

(Schluß.)

I. Opern und opernähnliche Stücke.

Die erste Oper Reuter's wurde im Jahre 1727 aufgeführt, dieselbe ist *Archidamia* betitelt. Dies Werk ist kein Zeugniß dafür, daß Polyhymnia den Reuter hold angelächelt, da er ward geboren, und daß er zum Tondichter auserkoren sei. Es weist eine große Unreife in Erfindung und Ausführung auf. Schon die Einleitung, bestehend aus einer Fuge, Adagio und Menuett, bringt nichts Gedankentiefes, sondern fährt namentlich in der Fuge in ganz alltäglichem und ausgetretenem Figurenkram herum. Alle Recitative wie die Arien bieten nichts Lebenvolles, sondern zeigen vielmehr ein mattes Antlitz. Das Bedeutendste des Werkes ist der Schlußchor »*Centi bronzi, e centi marmi*«. Die Licenz[1] ist hier wie in den meisten Reuter'schen Opern ein selbständiges Stück, das nach Schluß des Chores eingeschoben wird; darauf wird der Chor, dessen Text öfter dem Feste entsprechend modificirt wird, wiederholt. Trotz der geringen Bedeutung dieser Oper ersieht man doch aus derselben, daß Reuter eine bestehende Kunstanschauung sich zu eigen gemacht hatte, nämlich die Caldara's. Er selber, wenn er auch in seinen späteren Werken weit bedeutender und selbständiger wird, hat diese Kunstanschauung in der Oper wenig ausgedehnt und verbreitert. Die Oper *Archidamia* muß schon früh

[1] In der Licenz wird der fürstlichen Person, deren Geburtstag durch die Aufführung gefeiert wird, Lob und Preis gespendet. Dies war an allen fürstlichen Höfen Gebrauch. Auch die erste deutsche Oper Daphne von H. Schütz weist in ihrem uns noch erhaltenen Textbuche bereits eine solche Licenz auf.

komponirt sein; denn zwischen ihr und dem Oratorium *Abel*, das 1727 schon vor der *Archidamia* zur Aufführung kam, und noch mehr zwischen der *Archidamia* und der im Jahre 1728 mit Caldara gemeinschaftlich komponirten Oper *La Forza dell' amicizia in Oreste e Pilade* ist ein ganz gewaltiger Abstand.

1728. a) *Dialogo tra Minerva ed Apollo*. Einleitung, *Sinfonia con fuga;* Adagio; Menuett. Das Fugenthema ist ein recht markantes; leider steht die Durchführung zu der Bedeutung des Themas in keinem Verhältniß, sie ist etwas ungelenk. Das Menuett ist ein flottes Stückchen, das sehr wohl Haydn zum Verfasser haben könnte. Die Recitative sind matt; die erste Aria »*Se di virtu desio*« dagegen ist sehr stimmungsvoll. Die später von Reuter zu stark geliebte Einführung des *basso fiorido* ist hier gar nicht vorhanden. Die Begleitung, wenn auch nur von Quartett und Cembalo ausgeführt, ist eine recht geschickte, und an den Stellen recht klangschön, wo ein Cello mit Cembalo allein die Singstimme begleitet. Das dann folgende Recitativ des Apoll ist matt, die Arie ist nicht übel, leidet aber an zu großem Umfange. Auch die Wechselrecitative sind unbedeutend, denselben folgt eine Arie, die voller Bravour ist. Bisher hatte Reuter sich nicht zu solchen geistlosen Bravourkonzessionen hinreißen laßen. Nichts belangreiches bietet das dann folgende Recitativ mit Arie in B dur (»*L'argentea luna*«). Die plumpen Imitationen der Geigenmelodien durch den Baß machen einen manierirten Eindruck. Der Schluß des Werkes, ein Duett (auch Arie benannt) zwischen Apoll und Minerva, ist hochbedeutend nach Form und Inhalt. Die Kontrapunktik ist hier nichts alltägliches, sondern sie fließt frisch dahin; man sieht, der Komponist hat streng gearbeitet und ist sich auch gleichsam selbst bewußt, daß er hier etwas Tüchtiges leistet. Streicher und Sänger (nur von Cembalo begleitet) wechseln mit einander regelmäßig von Anfang bis zum Schluß ab. Und wenn dieser stete gleichmäßige Wechsel eine gewisse Einförmigkeit bietet, so sind die musikalischen Gedanken doch so schön und so flott durchgeführt, daß der Satz nicht langweilig wird. Auch hier ist auf das Virtuosenthum der Sänger stark Rücksicht genommen. Bei einem so frischen Satze ist die Wirkung der Triller etc. eine ganz andere als bei der erstgenannten B dur-Arie. Die Flottheit des Satzes scheint gleichsam das virtuose Beiwerk zu fordern, während es in der Arie stört.

1728. b) *La Forza dell' amicizia in Oreste e Pilade*. Akt I von Reuter, Akt II und III von Caldara.

Das Orchester wird in der Ouverture in 2 Chöre getheilt. Coro I: *Clarini*, *Trombe*, *Timpani*. Coro II: *Clarini*, *Trombe*, *Timpani*,

Violini, *Viola*, *Bassi*. Die Form der Ouverture ist streng die Scarlatti'sche. Werthvoll ist namentlich diesmal der 3. Theil (*Allegro*, Cdur). Die Instrumentation ist eine recht wirksame. Die beiden Orchester wechseln geschickt ab, und eben so ist die Einführung der Bläser eine selbständige. Die Arie »*Ho fumante ancor la destra*« ist merkwürdig gehalten. Die Singstimme, vom Cembalo ruhig begleitet, singt ihren Part; so wie eine Verszeile beendet ist und eine Pause für die Singstimme eintritt, beginnen die Violinen aufgeregte Figuren. Dieselben erscheinen hier durchaus nicht schablonenhaft, sondern bilden eine angemessene Klangmalerei. Recitative wie Arien bieten sonst kein wesentlich anderes Bild, als in den früheren Reuter'schen Opern. Das Streben, reiches Figurenwerk in der Arienbegleitung zu bringen, macht sich auch hier erkennbar.

Die Figuration wird größtentheils aus der zu Anfang eingeführten Begleitungsfigur entwickelt. Als Muster hiefür erscheint mir die auch melodisch sehr ansprechende A dur-Arie des Thoas »*Scura ch'io sono amante*«. Dem ersten Akte dieser Oper folgt ein Intermezzo benanntes Stück, das inhaltlich mit der Oper nicht in Verbindung steht. Es ist eine halb komische Scene zwischen 2 Personen. Ein Theil dieser Scene sind Seccorecitative, der zweite Theil dagegen ist eine Art begleiteten Recitativs. Die Singstimme wird mit reichem Figurenwerk ausgestattet und eben so die begleitenden Instrumente; unter diesen wird zu Anfang ein Solofagott in ganz merkwürdiger Weise angewandt; es wiederholt die Sechzehnteltriolen der Singstimme fortwährend, was einen recht komischen Eindruck macht.

Was nun den Umstand betrifft, daß Reuter diese Oper mit Caldara gemeinsam komponirt hat, so kann man die Theilung der Arbeit sehr wohl billigen, obwohl dieselbe vielleicht nur durch die Kürze der Zeit erfordert worden war. Der Stil Reuter's erweist sich dem Caldara's durchaus verwandt. Inhaltlich steht der Theil des jüngeren Komponisten nicht zurück, ja er übertrifft den älteren Meister gar noch in der Erfindung. Bei Caldara erscheint die Mache dagegen routinirter. Die Begleitung ist bei Caldara weit figurenreicher als bei Reuter. Gegen *Archidamia* gehalten ist die Gestaltung in dieser Oper eine durchaus glatte. Es ist allerdings ja auch möglich, daß Caldara eine gewisse Oberaufsicht über Reuter's Arbeit geführt hat. — Ganz daßelbe Verhältniß, wie hier in Ausführung und Erfindung, bietet auch das von beiden Komponisten 1731 geschaffene Scherzo drammatico *La pazienza di Socrate*. Reuter hatte aber diesmal den Löwenantheil an der Arbeit. Der ganze zweite Akt, sowie die größeren Hälften des ersten und dritten haben ihn zum Komponisten.

1729. *La Magnanimità di Alessandro. Festa di camera.* Die Ouverture so wie alle übrigen. In dem ersten Theil derselben wird die Phrase allzustark ausgenutzt und wirkt trivial und langweilig. Der die Handlung eröffnende Chor »*Almo Giove*« ist ein wirklicher Festchor. Wenn die Gedanken und Ausdrucksmittel des Pathetisch-Festlichen sich hier wie auch später bei Reuter in einem gewissen engen Kreise bewegen, so zeigen sie doch stets lebensvolle Durchgeistigung. Die Recitative sind secco gehalten und recht ausdruckslos· Die Arien haben allerdings ein Etwas zu viel in rollenden Baßfiguren, wirken aber dennoch nie banal. Die musikalisch schönste der Arien ist die »*Ever tiranna tu mal negasti*«. Ein gekünstelter Baß tritt hier nicht hervor. Die Begleitung, nur von den Streichern ausgeführt, zeugt von Geschmack. Trotzdem er nur bescheidene Mittel verwendet, darf man ihm hier fast nachsagen, daß er wirklich instrumentirt. Ein Mangel tritt in der sorglosen Führung der Mittelstimmen hervor. Eine andere Arie »*Ancor dal flutto spinti*« ist durchweg nur dreistimmig gehalten und sprudelt über von Sechzehntelfiguren, weist aber eine meisterliche Kunst der Imitation auf.

Von wunderbar schöner Stimmung ist die Arie »*Caro se m' ami*« *C*moll. Ein Komponist, der das Prädikat »geistlos« verdient, wäre zu einer Leistung wie diese nicht im Stande gewesen. Reuter versteht es nirgends, mit sicheren festen Strichen durch ein ganzes Werk hindurch eine bestimmte Person charakteristisch zu zeichnen, wohl aber, gewisse Situationen eindringlich musikalisch zu gestalten. Dies beweist auch die Alexanderarie »*A trionfare avvessi*«. Da giebt die Verschmelzung von Wort und Ton einen trefflichen Ausdruck für den stolz einherschreitenden Alexander, trotzdem die Deklamation des Textes bizarr und die Begleitung einförmig erscheint. In Hinsicht der Begleitung nimmt die Arie »*Nobil pregio è la Luce*« eine Ausnahmestellung ein; die Stimmen, selbst die Mittelstimmen, sind selbständig geführt ohne jegliches Figurenbeiwerk. Diese Arie ist auch in harmonischer Beziehung interessant, indem sie sich chromatisch weit freier bewegt als fast alle ihre Schwestern. Der Schlußchor bietet folgendes Bild: Das Orchester leitet mit munteren Figuren ein, beim Eintritt des Chores »*Dal seno adorno*« wird die Bewegung eine ruhige; die Streicher spielen die Singstimmen mit. Bei Pausen des Chorsatzes treten im Orchester stets wieder die ersten Figuren auf ohne jegliche Verarbeitung. Nun folgt wie gewöhnlich die Licenz, bestehend aus einem Recitativ und einer

Bravourarie von der extremsten Sorte. In dieser wird ein Salterio obligat geführt.

1731. a) Der *Dialogo tra Inclinazione ed il Bene*, *Festa di camera* ist operettenähnlich; nur für 2 koncertirende Stimmen geschrieben. Wir dürfen dies Stück deßhalb hier nicht übergehen, weil es unter dem Titel »*Festa di camera*« eine Ausnahmestellung einnimmt. Die übrigen mit gleichem Namen bezeichneten Stücke Reuter's sind nämlich alle bedeutend umfangreicher als dieses, und sie unterscheiden sich in Nichts von den »*Feste teatrali*«. Letztere wurden nur mit mehr Pomp aufgeführt.

Der oben angeführte Dialog wird wieder von einer kurzen italienischen Ouverture eingeleitet; von den drei Sätzen ist das Menuett ein niedliches Kabinettstückchen. Die Recitative und die beiden Arien unterscheiden sich wenig von ihren früheren Schwestern. Das Schlußduett ist sehr langathmig und bietet wenig interessante Züge. Die Durchführung ist aber eine meisterhafte.

1731. b) *La Generosità di Artaserse con Temistocle. Festa di camera.* Personen: Artaxerxes, Mandane, Artabanus, Themistocles und seine Gattin Archippa. Handlung in Susa. Chor der Mithraspriester und des persischen Volkes. Die Ouverture dreisätzig, von knappen Formen aber prägnantem Ausdruck. Die erste Arie »*Ah se pio te non hai timor*« ist melodisch recht ansprechend. Die Begleitung zwar vielfach figurirt, hält aber einigermaßen sich in den nöthigen Schranken; sie ist gewöhnlich nur dreistimmig gehalten. Das Cello wird auf kurze Zeit ein paar Mal obligat geführt, ähnlich wie in früheren Reuter'schen Opern. Diese Stellen sind von großer Klangschönheit. Die Recitative sind auch hier stets recht matt. In diesen steht Reuter sehr gegen Caldara zurück; wenn dieser seine Recitative auch in derselben Weise anlegt, so ist doch die Deklamation eine weit lebensvollere als die Reuter's.

In fast allen Arien dieser Oper hält Reuter Maß in der figurirten Begleitung. Es ist hier noch Regel, daß nur ein Instrument figurirt; verschiedene Figuren in mehreren Instrumenten neben einander sind selten. Später geht Reuter öfter aus diesem Rahmen heraus, die Figuren wogen hin und her, wie wenn ein Wirbelwind im Kornfelde sich tummelt. Eine ganz natürliche Begleitung weist in unserer Oper die Baßarie des Artabanus auf; dieselbe wirkt bei ihrer natürlichen Melodieführung wirklich wohlthuend. An einigen Stellen verliert der Eindruck des Gesanges dadurch, daß die Singstimme mit dem Harmoniebaß gleichlautend ist, nach Art älterer Arien. Der dieser Arie folgende Chor wird von Sequenzen der Geigen in Terzen und Sexten sehr mechanisch eingeleitet. Der Chorsatz selbst

dagegen bietet kein derartig unbedeutendes Zeug. In angemessener Bewegung, dem Texte »*Nume, che l'anima del ciel*« gemäß, hebt er sich von jenen inhaltslosen Einleitungsfiguren ab. Und seine Melodik ist eine lieblich-vornehme und dabei eine so einfach natürliche, daß Haydn oder gar Mozart ihn geschrieben haben könnte. Der ruhige Gang des Chores wird leider stets wieder durch Zwischenspiele, die den einleitenden Figuren gleichgeformt sind, unterbrochen. Der Chor selbst bleibt aber in der Folge stets der eingeschlagenen Stimmung getreu. Wirkungsvoll wird er namentlich dort, wo Männer- und Frauenchor getrennt benutzt werden. So ist die Frauenchorstelle »*Le sfere lucide per te si aggirano*« hervorzuheben. Hier wie auch später größtentheils spielt das Orchester nicht das Gesungene ohne Weiteres mit, sondern namentlich der Baß kontrapunktirt in angemessener Weise. Einige Male schließt sich der Chorbaß dem figurirenden Instrumentalbaß an, wie auch oft bei Händel und Bach, was im Chor naturgemäß nicht die üble Wirkung hat wie bei Einzelgesängen. Eine gute Abwechslung bietet der Umstand, daß der Chor, der allerdings stets nur 4stimmig bleibt, in *prima* und *secunda parte* getheilt wird. Daß neben den angegebenen Streichinstrumenten auch Bläser mitgespielt haben in diesem Chore, ergiebt sich aus einigen Bemerkungen wie »*senza oboe*« etc. Wenn die Oboe schweigen soll an bestimmten Stellen, so muß sie doch vorher beschäftigt gewesen sein, wenn sie auch nicht genannt worden war. Von den folgenden Arien ist die Arie »*Ardo e gelo*« ohne jegliche Künstelei in der Begleitung. Dieselbe interessirt in ihrer ungewöhlichen Chromatik, Deklamation und Accentuation. Letztere erinnern deutlich an Pergolese. Das Menschenmögliche an Figuration und solistischer Bravour leistet dagegen die Arie »*Mai respirar*«. Diese Bravour muß leider den Deckmantel bilden für die große Unbedeutendheit der musikalischen Gedanken. Der Form nach ist auch die nächste Arie ein Bravourstück, dieselbe weist aber dabei eine Frische der Gedanken auf, die anmuthet.

Wenn die Musikhistoriker allmählich mehr und mehr vergessene Musikwerke hervorholen, so wird man Manches von Reuter ohne Bedenken aufführen können. In das Gebiet der Bravour gehören in unserer Oper auch die Arien »*La mia contessa*«, »*Perdi il sole*« (*Salterio* obligat) und »*Mirar depresse*«. (?) Die ersten beiden bieten nichts Ungewöhnliches; die letzte interessirt durch ihre Begleitung, welche von Bratsche, Bässen und Cembalo ausgeführt wird. Der Schlußchor ist wie immer durch die Licenz getheilt. Der erste Theil hat folgenden Anfang »*Viva Artaserse viva*«, im zweiten heißt es »*Viva il gran Carlo*« etc., weil die Oper zum Geburtstage Kaiser Karls VI.

komponirt war. Der Chor ist von festlichem Gepränge, wenn auch einfacher in der Ausdrucksweise als andere Chöre in Reuter'schen Opern. Der Chor wird auch hier wieder mit schablonenhaften Figuren des Orchesters eingeleitet. Das Orchester spielt die Singstimme durchweg mit. Dennoch sticht aber auch hier die Chorpartie stets angenehm gegen die gehaltlosen Orchesterzwischenspiele ab.

Die übrigen Opernkompositionen Reuter's bieten durchaus dasselbe Bild, dieselben guten Seiten und dieselben Schwächen. Letztere überwiegen in den paar kleineren Sachen, die Reuter noch in den 50er Jahren schrieb. Wir wollen noch einige derselben besprechen.

1732. *Alessandro il Grande.* Die Handlung spielt in Cilicien. Der Text erscheint als einer der gehaltvollsten unter Reuter's Opern. Die Einleitung besteht aus Sinfonia, mit einem kurzen Allegro, diesem folgt eine Doppelfuge. Das kurze Allegro ist rhythmisch recht markant und dort recht wirkungsvoll, wo das Orchester plötzlich ein paar Takte unisono spielt. Die Doppelfuge ist mit die bedeutendste Orchesternummer, die Reuter geschrieben hat. Ihre beiden durchaus charakteristischen Themen erweisen sich von hohem Werthe und die Durcharbeitung steht auf gleicher Höhe.

Der Aufbau der Fuge ist bei Reuter natürlich nicht nach Art der älteren strengen Fuge, sondern nach der neueren Art, welcher in Wien vornehmlich zuerst Theophil Muffat sich bedient hatte. Die Sorgfalt, welche Reuter beim Niederschreiben dieser Ouverture verwendet hatte, ist leider im ganzen Verlaufe des Werkes nicht wieder zu finden. Sämmtliche Arien sind mehr oder wenig tolle Bravourarien. In der ersten derselben »*Cieca non è Fortuna*« ist die Singstimme ganz genau so geführt wie die Instrumente. Einen recht unschönen Eindruck macht folgende Arie »*Col morir nei casi avversi*«. Die Singstimme singt zuerst in langen Noten, zu diesen spielen die Streicher ganz banales Figurenwerk. Schließlich geht die Singstimme dann auch in jenes Figurenwerk über an der Stelle »*Cede a morte per viltà*«. Auch der Schlußchor »*Non perchè il fato colla vittoria di palme ornato*«, in den die Licenz genau so eingeflochten ist, wie in anderen Opern Reuter's, weist nichts Gedankentiefes auf.

1734. *Dafne.* Die Einleitung ist wieder eine italienische Ouverture, die nicht übel ist, aber durchaus nicht an die des letzt besprochenen Werkes heranragt. Aus der Oper selbst sind folgende Arien hervorzuheben: Im ersten Theile die Arie »*Jo bramo mà il core non crede*«. DasOrchester beginnt dieselbe mit einer fugirt aufgebauten Einleitung. Beim Eintritt der Singstimme nimmt dieselbe das Fugenthema auf, und führt mit dem Orchester, das geschickt kontrapunktirt,

eine freie Fuge aus. Diese Nummer ist sehr interessant. Die Singstimme wird hier allerdings gleichsam als Orchesterinstrument angesehen, aber dennoch wird ihr nichts zugemuthet, das nicht bequem auszuführen wäre (namentlich unendlich viel weniger als in Bravourarien). Gleichartig gebaute Stücke werden wir bei Reuter später noch öfter wieder finden. In dem Satze wird die Vierstimmigkeit streng gewahrt; tritt die Singstimme ein, so schweigt die Bratsche. Hervorragend ist auch der Einleitungschor. Hier sind nämlich die Zwischenspiele des Orchesters sehr decent und natürlich gehalten. Das Orchester begleitet diesmal den Chorsatz nicht, sondern es thut dies allein das Cembalo. In einigen Arien dieses Werkes wird natürlich der Bravour der Sänger der nöthige Tribut gezollt. Ganz frei von diesem zeigt sich die schöne Nummer »*Pupille care vi fate amare*«. Auch die Begleitung ist ohne Floskeln. Das wohlklingende, nicht in der Einleitung eingeführte Figurenwerk kommt auch später wieder zum Vorschein, erscheint dann aber nicht durch Zufall eingestreut, sondern konsequent durchgeführt. Ganz wunderlieblich ist die Melodik dieser Arie, gleichsam eine Vorahnung Mozart's. Fast alle übrigen Arien dieses Werkes zeigen gediegene Grundgedanken, leider wird ihnen aber der landläufige Koloraturzopf stets angehängt. Reuter scheint seiner ganzen Natur nach nicht zum Schablonenhaften geschaffen zu sein; die innigen musikalischen Gedanken, welche jene obige Arie zeigt, konnte kein Schablonenmensch erfinden. Wenn nun Frau v. Staël einmal sagt: »wenn wir die Verhältnisse kännten, in welchen die Leute gelebt haben, so würden wir sie und ihre Werke verstehen«, so hat sie Recht. Und wenn wir diesem Worte gemäß die Wiener Verhältnisse uns vor Augen führen, so können wir es schließlich begreifen, daß Reuter's Werke später immer mehr Schablone trugen. So ist denn auch der Schlußchor der »*Dafne*« schablonenhaft. Sechzehntelfiguren, die unbändig hin und her jagen, bilden die Einleitung, der dann folgende Chor ist aber recht zahm und steht zu diesen Figuren in dem denkbar grellsten Widerspruch.

Nach der Licenz, die ihren üblichen Platz erhält, wird der Chor wiederholt. Derselbe wird nur vom Cembalo begleitet. Einige Male bringen die ersten Geigen und melodieführenden Bläser ganz unmotivirt fanfarenartige Phrasen hinzu, unvorbereitet und nie weitergeführt.

1736. *La Speranza assicurata. Festa di camera.* Die Reuterschen Opern aus der letzten Hälfte der 30er Jahre weisen gegen die früheren einen wesentlichen Fortschritt in der technischen Seite auf. Er scheint mir von den Wienern nächst Caldara der Erste gewesen

zu sein, der die Bläser geschickt und selbständig verwendete. Dieselben blasen nicht mehr die Streicherpartien mit. Ein treffliches Beispiel für diese Wahrnehmung bietet die Ouverture des oben genannten Stückes. Hier ist im ersten Allegro die Besetzung folgende: 2 Clarini, 2 Trombe, Timpani, 2 Violinen, Viola und Bassi. Zu diesen treten dann im Verlauf des Stückes noch 2 Oboen und Fagotte als selbständige Instrumente hinzu. Und somit haben wir hier im Jahre 1736 schon das später sogenannte Haydn'sche Orchester. Die Verwendung des Bleches ist bei Caldara noch nicht so geschickt wie bei Reuter. Dieser hat auch dieselbe Technik in der Anwendung der Bläser, die uns bei Haydn entgegentritt.

Auch in rhythmischer und dynamischer Beziehung findet man bei Reuter ganz interessante Züge. So sucht er z. B. in der Arie »*Sta frai sogni*« durch *sforzati* auf der Thesis zu charaktisiren, was ihm ganz hübsch gelingt. Leider muß aber zugestanden werden, daß, jemehr Fortschritte Reuter in Handhabung des Technischen in der Komposition zeigt, auch desto mehr das virtuose Beiwerk in den Arien zunimmt. Zuweilen wirkt er aber auch in diesen charakteristisch. So machen sich die Sechzehnteltremolos in dem Chor *di Genj e d' Amori* recht gut als Begleitung.

Er hat folgenden Text »*Speme vezzosa speme gradita*«. Reuter bringt in denselben eine schöne Abwechslung hinein, dadurch, daß er den Mittelsatz des Chores, den nur die Hälfte der Ausführenden zu singen hat, durch die Streicher pizzicato begleiten lässt. Schließlich wiederholt sich der erste Theil. Die Arien dieses Werkes, die leider sammt und sonders der Bravourgattung angehören, zeigen in ihren Begleitungen großen Fleiß in der Durcharbeitung und eine durchaus geschickte Hand. Er liebt es hier, obligate Instrumente einzuführen. Auch dies geschieht recht geschickt, wenn auch die bevorzugte Wahl des Fagotts als koncertirendes Instrument keine sehr glückliche genannt werden kann. Den Schluß des Werkes bildet abermals ein Chor *(di Genj e d'Amori)*. In ihm wendet er wieder die Blechinstrumente selbständig an. Dieser Chor ist so angelegt, wie die übrigen Reuter'schen Schlußchöre; leider bietet er nicht so charakteristische Episoden, wie der erste Chor des Werkes.

1738. *L'Alloro illustrato. Festa teatrale.* Die Einleitung ist ein sehr flüchtig hingeworfenes Stück; der sonst in der italienischen Ouverture übliche 2. (langsame) Satz fehlt ganz. Auch tragen viele Arien den Stempel der Flüchtigkeit, namentlich die bravourmäßigen; das hastige Tosen, das in denselben in der Begleitung herrscht, ist nur ein künstliches Leben. Auch der erste Chor, der in seinem Grundgedanken weit den Werth der Arien überragt, wird durch

thörichtes Figurenwerk entstellt. Während in anderen Reuter'schen Werken die figurirte Begleitung oft durch geschickte Imitation interessirt, so sind die Figuren hier nur leere Schablone. Merkwürdiger Weise sind die Bässe mit wenig Figuren bedacht, was gerade einförmig wirkt bei den lebhaften Bewegungen der Geigen. Sollte vielleicht dem Reuter die Ausführung seiner Baßfiguren von Seiten der Hofmusiker nicht mehr ganz genügt haben? Neben der erwähnten Spreu birgt diese Oper aber auch einiges Treffliche. So ist die erste Arie »*Appena le luci*« ganz natürlich in ihrem Ausdruck. Auch eine Fugenarie wie in der *Dafne* befindet sich in diesem Werk. Dieselbe ist ähnlich gearbeitet wie die der *Dafne*. Das Fugenthema wird in den 4 Stimmen eingeführt, dann folgt ein kurzer Orgelpunkt und nun setzt die Solostimme als 5. Stimme ein. Der Verlauf der Fuge ist zum großen Theile 4stimmig; doch finden sich auch treffliche 5stimmige Abschnitte in derselben. Die Arbeit dieser Arienfuge ist durchgeistigter als die der früheren, dieselbe gewinnt hier aber eine etwas zu große Ausdehnung. Der Schlußchor ist diesmal nicht unterbrochen durch die Licenz, er birgt dieselbe textlich in sich. Der Chor ist wenig durchgearbeitet, aber frisch und natürlich empfunden ohne Floskelbeiwerk.

Die von Reuter in den 40er und 50er Jahren zur Aufführung gekommenen Stücke sind alle kleineren Umfanges. Leider ist der geistige Inhalt derselben dem kleinen Umfange adäquat, nämlich größtentheils recht wenig bedeutend. Sie machen den Eindruck, als habe Reuter sich nur noch ungern mit opernähnlichen Kompositionen befaßt, und sie deßhalb flüchtig hingeworfen.

II. Oratorien.

1727. *Abele*. Französische Ouverture und Secco-Recitative, wie in allen Reuter'schen Oratorien. Die erste Arie (D dur) »*Genitor e figlio*« redet eine natürliche Sprache, bringt schöne Gedanken und führt dieselben angemessen aus. In den übrigen Arien dieses Werkes sind die Begleitungen gewöhnlich etwas lebhafter gehalten. Der Form nach sind sie meistens Dacapoarien. Das virtuose Sängerthum wird hier aber nicht so berücksichtigt, wie in den Opern. Selbst wenn das Orchester trillert und figurirt, wird die Singstimme gewöhnlich ganz decent geführt.

Ein Beispiel bietet die Arie »*Secchi e sterili*«. Nur in den Arien des Kain wird davon abgewichen und hier deßhalb, um den wilden Charakter desselben zu zeichnen. Die Situation versucht er

zu charakterisiren, wenn er in der ersten Arie der Eva Schalmeien einführt. Eine Fugenarie, wie wir sie in zwei Opern gesehen, finden wir auch hier, nämlich die Arie »*Jl piagato feroce*«. Das Thema derselben ist von recht strengem Charakter. Bei den Begleitungen ist er wählerisch in der Zuziehung bestimmter Instrumente. So wählt er in der Arie Abel's »*Jo ti do gran Dio del cielo*« eine Trombone, die allein nebst dem Cembalo begleitet, und in eine ernste feierliche Stimmung hineinversetzt. In der nächsten Arie Abel's bildet ein Cello das obligate Instrument. Die aufgeregten Figuren derselben wollen Abel's Seelenangst bei den Worten »*Caro fratel perchè perchè*« malen; diese Seelenangst wird in dem Mittelsatze am ergreifendsten gemalt, und wenn Abel hier ausruft »*oimè oimè*« und in Laufwerk bei den Worten »*non hai cagione*« nach oben zur Septime hinauftost, so ist das ganz dramatisch gezeichnet. Abel's Arie klingt in der Begleitung aus mit düsteren charakteristischen Akkorden in der Begleitung; dieselben schließen fragend und



erwartend mit einer langen Fermate auf der Septime. Mit diesem Akkorde hätte Reuter sehr trefflich schließen können; aber einen Schluß auf der Septime kann er nicht gelten lassen, deßhalb schreibt er noch einen trivialen Schlußtakt hinzu. Nun folgt Kain mit wilden Ausrufen »*Smanie e feroci, orribili, il seno tutte armate mi pervendicar*«. Dieser Ausbruch der Wildheit wird vom Orchester mit tosenden Figuren begleitet. Hier tritt also Reuter aus dem Rahmen seines Secco-Recitativs heraus. Nach dem feurig begleiteten Recitativ (also nach vollbrachter Mordthat) kommen wieder langathmige Recitative *secchi* des Kain, zu dem sich Dio gesellt. Dann einige inhaltslose Arien Dio's und Lucifer's (Geschmacklosigkeit des Librettisten) abwechselnd mit öden Recitativen. Mit einem Chor der Engel »*Il vero Abele*« schließt der erste Theil des Oratoriums. Dieser Chor kann vollgültig ein würdiger Trauerchor genannt werden nach Form und Inhalt. Der zweite Theil ist ungleich schwächer als der erste, was der Text verursacht. »Kain vor seinen Eltern und die Klage

derselben« hätte billigerweise auf den 4. Theil des Umfangs beschränkt werden müssen. So ist der Text öde und langweilig und die Musik ist auch nicht interessanter. Die Arien gewinnen einen viel zu großen Umfang und würden besser mit der Elle nach ihrer Länge gemessen, als nach dem Werthe ihres Inhaltes angeschaut. Die Ausdrucksmittel in Stellen, die besonderen Ausdrucks bedürfen, sind denen der Opern gleich. So bringt er wieder 16tel-Tremolos recht wirkungsvoll zu folgenden Verzweiflungsrufen Kain's: »*Leon, tigre, ed orso barbaro*«. — Ein kurzes Orchester-Ritornell (Amoll), das vor dem Recitativ steht, in welchem die Eva in Jammer den Verlust ihres Sohnes beklagt, ist recht ausdrucksvoll und leitet vortrefflich zu dem nachfolgenden Text über. Das dann folgende Duett des Adam und der Eva »*A speranza si lieta*« ist allzu opernhaft gehalten. Der Schlußchor »*Ben tu canti o mortale*« ist eine angemessene Fuge, die 3 selbständige Theile aufweist, während die übrigen Reuterschen Chöre gewöhnlich folgende Gestalt haben: Haupttheil, Mitteltheil, Wiederholung des ersten Theils, nach Art der Dacapoarie.

Ritornell aus dem 2. Theile des »*Abel*«.

Kein wesentlich anderes Bild bieten die nächstfolgenden Oratorien.

1728. *Elia.* In der Fuge der Ouverture führt Reuter neben dem Dux auch zugleich schon den Kontrapunkt ein, was auch noch in einigen anderen Fugen geschieht. Die Doppelfugen, welche bei ihm vorkommen, unterscheiden sich hiervon durchaus. Die Arien thun einen Schritt weiter in der Figuration gegen die im ersten Oratorium; ja in einzelnen kommt der Baß kaum einen Augenblick zur Ruhe. Der Chor tritt im ersten Theile schon zweimal auf. Namentlich ist der Schlußchor dieses Theils großartig angelegt und ausgeführt: er läuft in eine wirkungsvolle Fuge aus, und läßt sich sehr wohl mit Haendel'schen Chören vergleichen. Die Arien des zweiten Theils sind alle weit ausgesponnen, gehen aber in dem Punkte der Figuration nicht so weit, wie diejenigen des ersten Theils. In der Arie »*Consigliati*« kommt thematisches Figurenwerk in den Geigen vor, das lebhaft an das zweite Thema des letzten Satzes von Mozart's Jupiter-Sinfonie erinnert. Die Anlage des Werkes ist eine weit ausgedehnte; dennoch hat dasselbe gerade in seiner Anlage etwas vor Mendelssohn's »Elias« voraus; es schließt nämlich mit der Scene der Baalspriester etc. Bei Mendelssohn ist der zweite Theil, der weiter über diese Scene im Leben des Elias hinausgeht, etwas minder eindrucksfähig als der erste. Reuter führt auch einen Chor der Baalspriester ein und läßt dieselben etwas einförmig und ungeschickt zu ihrem Gott singen. Elias mahnt zu lauterem Schreien, worauf die Priester ihren einförmigen Gesang lauter wiederholen. Derselbe schließt mit riesigem Getöse in den Streichern ab. Nun ruft Elias Jehova in mattem Recitativ an »*Signor, gran Dio d'Abramo, d'Isacco e d'Israel*«. Sein Gesang wird dadurch gehoben, daß nicht das Cembalo allein, sondern das ganze Orchester begleitet. Und die schöne 4stimmige Orchesterbegleitung, die wie Orgelklang sich ausnimmt, verleiht dem recitirenden Gesange ein anmuthendes Kolorit. Nun folgen zwei kleine rhythmisch recht belebte Chöre der Israeliten, die von dem Walten Jehova's ehrfurchtsvoll und freudig sprechen. Der Verlauf des Werkes wird noch einmal in unnöthiger Weise durch eine sehr langathmige Arie des Achabbo (König von Israel) gestört. Dann folgt der Schlußchor, der nach einer mächtigen Einleitung wieder in eine markige Fuge ausläuft (»*Il santo Amor che in noi la fè accatara*«), die an Großartigkeit der Klangwirkung nichts zu wünschen übrig läßt.

1729. *Bersabea ovvero il pentimento di David.* Dies Oratorium bietet dasselbe Bild wie die beiden ersten. Die Arien sind in ihren Begleitungen nicht frei von den bekannten Formalismen. Eine Arie ist vorhanden, in welcher der Unfug des Figurirens so weit getrieben wird, daß der Gesang völlig verdunkelt wird. Ähnlich wie das

Gebet des Elias, so ist hier das Gebet des Gioab statt vom Cembalo vom Orchester begleitet. Diese Begleitungsform bleibt auch in späteren Oratorien bei Gebeten innegehalten. Die Duette Reuter's in Oper wie Oratorium waren bisher stets von bravourartigem Charakter. Eine Ausnahme macht ein Duett des David und der Bersabea »*Vedo mia vita*«, welches gerade durch die natürliche Innigkeit seines Ausdrucks wirkt. Große Chöre sind 3 vorhanden, nämlich: ein Schlußchor des ersten Theils, ein Einleitungschor des zweiten Theils und ein Schlußchor desselben. Der Anfangschor des zweiten, in Madrigalform aufgebaut, ist in seiner gewinnenden Melodik mozartisch angehaucht. Die beiden Schlußchöre sind den früheren Schlußchören gleichgebaut: Einleitung und Fuge.

1732. *La Divina Providenza in Ismael.* Auch dieses Oratorium bietet gegen die früheren wenig neue Züge. Es zeigt in seiner instrumentalen Seite allerdings eine größere Gewandtheit als die früheren. Das geistlos Schablonenhafte findet man nicht in solchem Maße vorherrschend, wie man nach Laurencin's Urtheil glauben müßte. Nur eine Arie des ersten Theils zählt völlig in diese Rubrik (»*Pavido*«). Wie anderswo, so findet man auch hier wieder Arien, die von allen Schlacken frei sind, so vornehmlich die Arie Ismael's »*Padre o Dio*«. Der Schlußchor des ersten Theils »*Increato creator*« ist nach dem bei Reuter üblichen Recept gearbeitet — Einleitung und Fuge; derselbe erweist sich aber dabei nach seinem geistigen Inhalte als eine treffliche Leistung. Der zweite Theil birgt wieder eine gut durchgeführte Fugenarie. Eine andere Arie dieses Theils »*Fra diserti e vasti*«, die sich durch schöne Melodik auszeichnet, ist durch Anwendung eines Salterios, bemerkenswerth. Es ist merkwürdig, daß Reuter's Duette gewöhnlich nichts Bedeutendes bieten. So leider auch in diesem Oratorium. Das kurz vor dem Schlußchor stehende Duett weist eine große inhaltliche Leere auf. Auch dem Schlußchor fehlen die belangreichen Gedanken; derselbe ist nach dem üblichen Recept gearbeitet, aber nicht weit ausgesponnen. Dies Oratorium ist eintöniger als die früheren dadurch, daß der Chor hier weniger als früher beschäftigt wird.

1733. *Il Ritorno di Tobia.* Der Text dieses Oratoriums (von Pasquini) ist besser als alle früheren von Reuter komponirten. Trotz des entschieden vortheilhaften Textbuches bietet aber Reuter nichts, das sich in hervorragender Weise von den ersten Oratorien unterscheidet, allerdings auch gerade nichts, was dies Werk gegen die früheren in seinem Werthe geringer erscheinen ließe.

1734. *La Betulia liberata.* Dies Oratorium wurde im Jahre 1740

nochmals aufgeführt. Die Texte Metastasio's überragen die Pasquini's namentlich in ihrer geschickteren und mehr gedrungenen Anordnung des Stoffes. Reuter's Musik hält sich auf der Höhe seines Schaffens. Einleitung auch hier eine französische Ouverture. In den Arien ist nicht so viel Floskel und Unnatur, wie man nach Laurencin annehmen müßte. Auch das Bravourmäßige hält sich in gewissen Grenzen. Namentlich sind die Bässe weniger mobil, wie früher oft. Ungeschickter als früher ist die Fugenarie, welche diesmal dem Baß zugetheilt ist (»*Ma qual virtù*«). Die Singstimme geht oft mit dem Orchesterbaß, was die einheitliche Wirkung beeinträchtigt. Die Chöre des Werkes sind von Bedeutung und klangschön, so der Chor »*Pietà se irato*«, welcher nicht in der üblichen Fugenform gehalten ist. In diesem sind bei Reuter zum ersten Male Soli und Chor abwechselnd angewandt; die Solostimmen werden aber dann stets einzeln und nicht ein Ensemble derselben eingeführt. Der Chor ist zweitheilig aufgebaut. Nachdem einige Recitative und Arien eingefügt sind, wird dann der erste Theil wiederholt. Eine derartige Anwendung fanden wir fast durchweg in den Reuter'schen Opern. Auch der Schlußchor dieses Werkes ist dem ersten Chore gleichgebaut. Im ersten Theil desselben (»*Lodi al gran Dio*«) bringen die Violinen reiches Figurenwerk, während die übrigen Instrumente mit den Singstimmen gehen, was eine ziemlich armselige Wirkung ausübt. Der zweite Theil des Chores ist streng von dem ersten gesondert (»*Solo di tante squadre veggasi*«). In beiden Theilen werden Solo und Tutti abwechselnd gebraucht wie im ersten Chor.

1739. *La Maria lebbrosa.* Die Ouverture wird von einem äußerst markigen Präludium (Cmoll) eingeleitet. Demselben folgt eine Doppelfuge. In dieser ist das erste Thema ein Gemeinplatz, bedeutender ist das zweite. In allen Doppelfugen Reuter's werden die Themen nicht erst einzeln für sich verarbeitet, sondern sie werden beide sofort eingeführt. In den Arien dieses Oratoriums findet sich mehr Bravour als in den früheren. Die Begleitung ist nicht so sorgfältig ausgearbeitet. Ähnlich wie die letzte größere Oper Reuter's, so erscheint auch dies Oratorium flüchtig hingeworfen zu sein, namentlich in seinen Recitativen und Arien. Eine sorgfältigere Arbeit weisen die Chöre auf: a) Schlußchor des ersten Theils, b) Chor mit Solo in der Mitte des zweiten Theils, der c) als Einleitung zum Schlußchor des Werkes wiederholt wird, aber ohne die Solostellen. Der eigentliche Schluß ist eine Fuge, die recht sorgfältig gearbeitet ist. Die Flüchtigkeit der Arbeit dürfte darin ihren Grund haben, daß Reuter 1738 Domkapellmeister geworden war. Sicherlich versah er sein Amt am Dome damals fleißiger als später, sonst hätte man

ihn nicht 1740 als Vertreter des Fux bei Hofe eingestellt. Und dieser Umstand bewirkte, daß er aus Mangel an Zeit die ihm aufgetragenen Kompositionen nicht mehr so sorgfältig durcharbeiten konnte.[1]

III. Kirchliche Kompositionen.

Die zum Gottesdienste bestimmten Sachen Reuter's theilen sich in A cappella-Stücke und in Kompositionen mit Orchesterbegleitung. Die für kirchlichen Gebrauch bestimmten Solosachen mit Begleitung sind so bravourmäßig gehalten, daß man im Oratorium absolut nichts Gleiches findet; ja selbst die Opern weisen nur ganz vereinzelt solche Zerrbilder auf. Das abschreckendste Beispiel dieser Kategorie bietet eine Solomotette für Sopran »*Mariae gustum sentio*« aus dem Jahre 1745, und ferner auch verschiedene »*Salve regina*« für Sopran, die für das virtuose Können seiner Gattin Theresia eingerichtet zu sein scheinen. Ihre Schwierigkeiten sind ganz enorme.

Die Messen und Requiems sind die umfangreichsten der kirchlichen Stücke Reuter's, dieselben zählen sammt und sonders zu dem Mäßigsten, was er geschrieben hat. Der Chorsatz ist allerdings ein angemessener und auch nicht von dem der Oratorien abweichender. Die Begleitung der Chöre wie der Soli ist mit wenigen Ausnahmen voll banalster Figuration, und selten so im Kleinen durchgearbeitet, wie meistens im Oratorium. Wenn man nicht darauf aufmerksam gemacht würde, so würde man die sogenannte Schimmelmesse, von der wir eine Erzählung mitgetheilt haben, gar nicht erkennen können. Das nichtssagende Figuriren der Begleitungen in allen Messen kann leicht als Pferdegetrampel angesehen werden. In den Begleitungen werden Streicher und Bläser verwendet, letztere aber sehr selten selbständig. Oft werden jedoch auch hier Instrumente obligat geführt, so namentlich gerne Oboe und Posaune.

Ich bin überzeugt, daß meine Aufzählung der kirchlichen Sachen Reuter's vielleicht noch beträchtlich erweitert werden kann; in vielen Bibliotheken, auch außerhalb Wiens, dürften noch Handschriften zu finden sein. — Wenn wir nun Einiges über die A cappella-Sachen Reuter's sagen wollen, so muß vorausgeschickt werden, daß die in den Wiener Bibliotheken unter seinem Namen vorhandenen nicht alle Schöpfungen des jüngeren Reuter sind, wie man

[1] In Verzeichnissen sind noch folgende Titel Reuter'scher Opern zu finden: *Le Cinesi* 1732. *L'Augurio di Felicita* 1749. *La rispettosa Tenerezza* 1750. *Il Tributo di Rispetto e d'Amore* 1754. Ferner der Titel eines Oratoriums *La Morte d'Abele* 1732. Die Partituren derselben habe ich leider nicht gefunden.



in den Bibliotheken annimmt. Es sind vielmehr einige Stücke von Reuter sen. dabei. Da nur einfach der Name Reuter oder auch Johann Georg Reuter auf den Titeln angegeben ist, so ist es erklärlich, daß man Alles dem Reuter jun. zuschrieb. Deßhalb mußte auch ich dies zuerst annehmen. Beim Durchgehen vieler Nummern kam ich aber zu der Überzeugung, daß Reuter jun. Manches nicht geschrieben haben kann. Ich fand nämlich einige kleinere Chöre und Solosachen, die streng diatonisch, und deren Textdeklamation eine durchaus andere war, als in allen übrigen Reuter'schen Werken. Vor Allem war ihre Melodiebildung eine gegen die sonstige Reuter'sche Musik durchaus abnorme und trockene. Ist der Aufbau dieser Sachen fugato, so entspricht derselbe ganz den Anforderungen der alten Vokalfuge. Dies Alles sind Eigenschaften, die völlig mit dem Stil des älteren Reuter übereinstimmen, wie derselbe uns in einigen Instrumentalcapriccios entgegengetreten ist. Hierzu stehen andere kleinere kirchliche Sachen, die auch den Namen Reuter tragen, durchaus in Widerspruch. Dieselben zeigen namentlich in harmonischer Beziehung den Standpunkt der neueren Zeit und einen der Reuter'schen Oratorienmusik adäquaten. Sie zeigen auch eine durchgeistigtere Auffassung des Textes. Als Perle unter diesen Kompositionen erschien mir ein wunderbar feinsinniges und ausdrucksvolles »*Ecce quomodo*« für 4 Stimmen. —

Da es mir nicht gestattet war, die Zeit meines Wiener Aufenthaltes auf lange Monate auszudehnen, so konnte ich dieser Wahrnehmung nicht bis ins Kleinste folgen. Vielleicht mag mein Hinweis einen Wiener Musiker dazu führen, die Sache weiter zu verfolgen. Als Ausgangspunkt kann ein »*Salve regina*« für Sopran mit begleitendem Basso dienen (Archiv der Hofkapelle), welches sicher von Reuter sen. stammt. Auch in der k. k. Hofbibliothek findet man in Heften, in denen Verschiedenes den Namen »Reuter« Tragende zusammengebunden ist, Anhaltspunkte, um die Stilverschiedenheiten der beiden Reuter festzustellen.

Das über die geringe Bedeutung der Messen Reuter's von Laurencin Gesagte kann man unterschreiben. Auch seinem Lobe der A cappella-Sachen kann man beistimmen. Es ist aber leicht möglich, daß Laurencin den Ausdruck »im A cappella-Stile gehalten« gleichstellt dem »im Palestrinastil gehalten«; denn A cappella-Chor ist ein feststehender Begriff, A cappella-Stil aber ein wechselnder. Wenn nun Laurencin, wie anzunehmen ist, hierunter die im Palestrinastil gehaltenen Reuter'schen Kompositionen versteht, so denkt er an Reuter sen. Und dies ist leicht möglich, da jährlich in der Wiener Hofkapelle noch jetzt das oben erwähnte »*Salve regina*« des

Reuter sen. und auch Verschiedenes andere aufgeführt wird[1], und Laurencin nach Aussage von Augenzeugen lange Jahre keinen Hofgottesdienst versäumt hat.

Die A cappella-Kompositionen des Reuter jun. sind allerdings von großer Schönheit und von bleibendem Werthe. Dennoch liegt Reuter's Hauptbedeutung als Komponist in Oper und Oratorium.

Reuter's Kompositionen sind von Zeitgenossen und auch später von österreichischen Kritikern überschwänglich gelobt worden. Im Gegensatze hierzu steht ein Urtheil Burney's, der 1772 im Stephansdome Reuter'sche Messen hörte und dieselben »trockenes sinnloses Zeug ohne jeglichen Geschmack« nennt. Beide Urtheile sind zu verstehen. Daß Burney, der mit Haendel's Werken vertraut geworden war, Reuter's Werken keinen Geschmack abgewinnen konnte, ist ganz natürlich. Und daß die Wiener, für welche Bach und Haendel damals, wie auch noch lange Decennien später, unbekannte Größen waren, den Reuter leicht überschätzen konnten, läßt sich ebenfalls leicht erklären. Beide Urtheile treffen aber nicht das Richtige. Reuter muß als Komponist nach Maß und Ziel der italienischen Kunstanschauung, in welcher er erzogen war, beurtheilt werden. Und unter den Repräsentanten der Italiener auf österreichischem Boden ist er immerhin in die ersten Reihen zu stellen.[2]

---

[1] In den Programmen werden dieselben natürlich stets als Werke des jüngeren Reuter bezeichnet. Wenn überhaupt der Name Reuter ohne nähere Angabe in Wien genannt wird, so meint man stets Reuter jun.

[2] Zu Berlin in der königl. Bibliothek habe ich noch einige Orgelsachen und Klavierstücke unter dem Namen Reuter gefunden. Ich halte dieselben nach reiflicher Überlegung für Werke des älteren Reuter.

Girolamo Diruta's Transilvano.

Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert.

Von

Carl Krebs.

Im Katalog der Leipziger Michaelismesse vom Jahre 1673 bot Johann Caspar Trost unter anderen Werken auch eine deutsche Übersetzung von Girolamo Diruta's Transilvano zum Druck aus. Es fand sich kein Verlagslustiger, denn Joh. Casp. Trost der Jüngere versprach noch in der »Beschreibung des neuen Orgelwerkes auf der Augustusburg in Weißenfels« (Nürnberg 1677) die Herausgabe des Manuskripts. Aber auch er ließ es beim guten Willen bewenden, und seit diesem mißglückten Versuch der beiden Trost's, den Transilvano in die deutsche musikalische Welt einzuführen, ist das Buch so ziemlich in Vergessenheit gerathen, nur in einzelnen musikgeschichtlichen Werken findet es sich kurz erwähnt. Von den älteren Historikern scheint Hawkins der einzige zu sein, der es überhaupt gelesen hat. Er giebt, wenn auch nur in ganz großen Zügen, den allgemeinen Inhalt der beiden Theile richtig wieder.[1] Burney fällt ein ganz merkwürdig verkehrtes Urtheil darüber,[2] und Forkel schreibt es ihm ziemlich wörtlich nach, wenn er meint:[3] »Der Werth ist sehr gering; denn außer der kurzen Anweisung zum Orgel- und Klavierspielen enthält es Vorspiele in Noten von den berühmtesten

---

[1] *A general history of the science and practice of music.* London 1776. IV, S. 80.

[2] *A general history of music.* London 1789. III, S. 537. *It contains instructions for playing the organ and other keyed instruments, with preludes by most of the celebrated organists of Italy at the time; but in these no keys are used but those of the church, and all the passages consist of running up and down the scale with both hands, alternately, without other intention than to exercise the fingers in the most obvious and vulgar divisions then in use.*

[3] Allgemeine Litteratur der Musik. Leipzig 1792. S. 332.

italienischen Organisten damaliger Zeit, die jedoch bloß zur Übung der Finger bestimmt zu sein scheinen, weil sie bloß die Skala mit beyden Händen bald auf-, bald abwärts durchlaufen«. Unter den neueren Musikschriftstellern, welche Diruta's gedenken, hebt Weitzmann hervor, daß er ausdrücklich auf den Unterschied die Orgel oder das Klavier zu spielen, aufmerksam macht,[1] und Ritter läßt seiner Bedeutung als Komponist volle Gerechtigkeit widerfahren.[2]

Aber das Buch verdient wohl eine eingehendere Würdigung, denn es bildet nicht nur eine unschätzbare Quelle für die Kenntniß der italienischen Orgel- und Klavierspieltechnik des 16. Jahrhunderts, insbesondere der vielgerühmten Spielweise Claudio Merulo's; es ist auch eine epochemachende Erscheinung in sofern, als hier zum ersten Mal eine wirkliche Orgel- und Klavierschule gegeben wird, eine Schule, welche nicht nur die technische, sondern auch die aesthetische Seite des Spiels berücksichtigt und ganz scharf die Behandlung der Orgel und des Klaviers trennt, epochemachend ferner dadurch, daß sich in ihm die ersten Exemplare der Klavieretüde finden, einer Gattung, die in der Folgezeit so üppig gedieh, wie Wucherblumen. Ich glaube deßhalb der Musikwissenschaft einen Dienst zu leisten, wenn ich ihr den Transilvano zugänglich mache und es zugleich versuche, den reichen Inhalt des Werkes soweit wie möglich auszuschöpfen.

I.

Über die Lebensumstände Girolamo Diruta's ist sehr wenig bekannt. Fétis sagt in der ersten Auflage seiner *Biographie universelle*, Diruta wäre um 1580 in Perugia geboren, verbessert diese Angabe in der zweiten Auflage aber dahin, daß sein Geburtsjahr um etwa 20 Jahre früher anzusetzen sei, da die Dedikation des ersten Bandes vom Transilvano aus Venedig vom 10. April 1593 datirt ist, und da aus einem von Colleoni beigebrachten Dokument hervorgeht, daß er 1580 sich im Kloster Correggio befand und daselbst mit Capuani befreundet war. Auch das ist nicht ganz richtig. Die Stelle bei Colleoni[3] heißt (unter Capuani): »*Oltre tali prerogativi il troviamo assai versato nella Musica, dandoci noi a credere, che da questo religioso apparasse i primi insegnamenti musicali il Padre Girolamo Diruta*

[1] Geschichte des Klavierspiels. Stuttgart 1879. 2. Aufl. S. 13.
[2] Zur Geschichte des Orgelspiels. Leipzig 1884. S. 31.
[3] *Notizie degli scrittori più celebri di Correggio.* 1775. S. 12.

componitore del Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, giacchè nell anno 1574, 19. Giugno era compreso insieme col Padre Batista nella famiglia, come apparisce da rogito del Notajo Francesco Guzzoni esistente in archivio pubblico«. Also am 19. Juni 1574 (und nicht 1580) wurde er mit dem Pater Battista Capuani zusammen in den Orden aufgenommen, und hat vielleicht von ihm die erste musikalische Unterweisung erhalten. Einen ganz sichern Schluß auf Diruta's Geburtsjahr gestattet diese Mittheilung nicht, denn es geht aus ihr nicht hervor, ob er nur in das Kloster gethan wurde, um eine priesterliche Erziehung zu genießen und später die Weihen zu erhalten, oder ob er damals schon als wirklicher Ordensbruder eintrat. In letzterem Fall mußte er das zwanzigste Lebensjahr vollendet haben, also 1554 geboren sein. Aber die Bemerkung Colleoni's, daß Diruta von Capuani vielleicht den ersten Musikunterricht erhalten hat, läßt fast darauf schließen, daß er jünger war, denn es wäre etwas spät, wenn er erst mit 20 Jahren angefangen hätte, Musik zu treiben. Es kam nun oft vor, daß Knaben schon vom zehnten Jahre an sich im Kloster befanden, um ganz in ihren späteren Beruf eingeführt zu werden, wir könnten also in diesem Fall die Geburt Diruta's um zehn Jahre weiter vorrücken. Er kann demnach frühestens 1554 und muß spätestens um 1564 geboren sein — etwas weite Grenzen zwar, aber doch immerhin Grenzen.

Daß sein Geburtsort Perugia war, geht aus dem Titel des Transilvano hervor, wo er sich selbst »*Perugino*« nennt. Merkwürdigerweise thun die älteren Schriftsteller, Jacobilli (*Bibliotheca Umbriae 1658*), Crispolti (*Perugia augusta 1648*), Oldoino (*Athenaeum augustum 1678*), die doch alle nur halbwegs berühmten Peruginer anführen, seiner garnicht Erwähnung. Ein Exemplar des zuletzt genannten Werkes in der Stadtbibliothek von Perugia hat allerdings einen handschriftlichen Vermerk des Autors, worin Girolamo Diruta aber auch nur ganz kurz als »*autore di un I. Dialogo il Transilvano*« bezeichnet wird.[1] Girolamo entstammt seinem Beinamen nach einer ursprünglich in Diruta, einem Castell nahe bei Perugia, ansässigen Familie. Rossi-Scotti[2] glaubt, es seien die Mancini, bleibt aber die Gründe für diese Annahme schuldig. Die Dirutaner waren immer gut kirchlich gesinnt, und standen selbst in schwierigen Zeitläuften treu zum Papst; sie gehörten auch zu den wenigen Bürgerschaften, die sich nicht an der »*guerra di sale*« betheiligten, und wurden

---

[1] *Gio. Battista Vermiglioli, Biografia degli Scrittori Perugini.* Perugia 1829. I, 381.

[2] *Rossi-Scotti, Vita di F. Morlacchi.* Perugia 1860. S. XXIII.

deßhalb nach beendigtem Aufstand von Paul III. reich belohnt.[1] Girolamo's Familie scheint besonders religiös gewesen zu sein, denn mehrere Verwandte von ihm waren Augustiner- und Franziskanermönche.[2] In den Franziskanerorden trat auch er selbst ein, und zwar in die Kongregation der *Frati minori Conventuali.* Wie er seine Jugendjahre verbrachte, darüber fehlt jede Nachricht. Erst später sehen wir ihn in Venedig auftauchen, um seine musikalischen Studien zu vollenden. Er erzählt das im Transilvano selbst, Theil I, S. 62—63. Wenn Capuani wirklich sein erster Lehrer in der Musik war, so stellt ihm Girolamo hier ein wenig günstiges Zeugnis aus. Durch schlechten Unterricht verdorben und in dem Bestreben, seine Fehler zu verbessern, sei er nach dem Besuch vieler anderen Orte schließlich in die Lagunenstadt gekommen und habe in San Marco ein »*duello di due Organi*« gehört,[3] dessen kunstreiche und geschmackvolle Ausführung ihm die höchste Bewunderung abnöthigte. Die Spieler waren Claudio Merulo und Andrea Gabrieli. Denen hätte er nun nachgestrebt und sich ihre Methode zu eigen gemacht.

Es ist wohl kaum ein Zufall, daß Diruta die Vervollkommnung seines musikalischen Könnens gerade in Venedig suchte, denn dort fand die kirchliche Tonkunst und besonders das Orgelspiel die hervorragendsten Vertreter. Die Organisten und Kapellmeister der Marcuskirche bilden eine lange Reihe der glänzendsten Namen, und Merulo, der seit 1557 die zweite Orgel spielte und 1566 die erste übernahm, war zu jener Zeit der gepriesenste Virtuose auf diesem Instrument. Die *Procuratori di San Marco* wachten auch sorgsam, daß der musikalische Ruf ihrer Kirche keine Einbuße erlitt, und daß die Leistungen der dort wirkenden Künstler immer auf gleicher Höhe blieben. Merulo und Annibale Padovano werden einmal getadelt, daß sie ihren Dienst von jüngeren Leuten versehen lassen

---

[1] *Mariotti, Saggio di Memorie istoriche etc. della Città di Perugia.* Perugia 1806, I, 156.

[2] *Rossi-Scotti* a. a. O. S. XLI citirt ein in Perugia befindliches Manuskript von Lancelotti »*Scorta sagra*« II, S. 369, wo es von Diruta heißt: »*avea dei nepoti agostiniani e francescani*« etc.

[3] Annibale Padovano war der Erste, welcher dergleichen Koncerte für zwei Orgeln komponirte. Vgl. *Scardeoni, De antiquitate urbis Patavii. Basileae 1560.* S. 264. *De Hannibale Patavino.* »*Is primus author fuit illorum concentuum, quibus postea utraque praeclara et eximia illa organa basilicae Sancti Marci, uno eodemque tempore pari, atque mira quadam consonantia ac suavitate pulsantur. Qui quidem concentus tum demum summa cum aurium iucunditate, atque animi oblectatione longe gratius auditur, quum ipse princeps cum universo senatu in purpura hoc templum Nativitatis, vel Resurrectionis Dominicae, sacratissimisve diebus aliis summa cum veneratione supplex ingredit.*«

und an anderen Orten spielen, »*ch'è con poco decoro di essa chiesa*«. Für jede Dienstversäumniß wird dann eine Strafe von zwei Dukaten festgesetzt. Die celebrirenden Priester waren angewiesen, den Organisten nicht zu unterbrechen, sondern ruhig zu warten, bis er fertig gespielt hatte, bei Strafe von einem Dukaten.[1] Man vergleiche damit, was *Pietro della Valle* von Organisten in Florenz erzählt: Es passirte auch den Besten unter ihnen garnicht selten, daß sie ein Glockenzeichen bekamen, wenn sie ihre Ricercate und Contrappunti zu lang ausdehnten.[2] Neben Merulo und Andrea Gabrieli wirkte Willaert's berühmtester Schüler Gioseffo Zarlino als Theoretiker, und der Ruhm dieser Meister führte Lernbegierige nicht nur aus allen Theilen Italiens, sondern auch aus Deutschland, Polen etc. zu ihnen. Es entwickelte sich dadurch ein äußerst lebhaftes und vielseitiges Musiktreiben in Venedig, so daß Sansovino[3] nicht mit Unrecht aussprechen konnte, die Musik hätte ihren eigentlichen Wohnsitz in dieser Stadt. Auch Diruta wird das Verlangen, sich im Verkehr mit so ausgezeichneten Musikern weiter zu bilden, dorthin getrieben haben. Wann das geschah, wissen wir nicht mit Sicherheit, können es aber ungefähr kombiniren. In dem Katalog des *Liceo musicale* von Bologna[4] wird ein Kodex angeführt, welcher mittheilt, daß Diruta Schüler von Zarlino, Costanzo Porta und Merulo war. Im Übrigen erzählt es auch Diruta selbst im II. Theil des Transilvano, Libro III, S. 11. Der zuletzt Genannte hielt sich nur bis 1584 in Venedig auf, dann verließ er es und ging nach Parma. Da man nun annehmen darf, daß Diruta die Unterweisung dieses Orgelmeisters wenigstens zwei Jahre lang genossen hat, so müßte er spätestens 1582 nach Venedig gekommen sein. Die Erwähnung Costanzo Porta's als seines Lehrers wirft auch einiges Licht auf die »vielen anderen Orte«, welche Diruta nach seiner Angabe besucht hat. Porta, ein sehr bedeutender Kontrapunktist, Mitschüler Zarlino's bei Willaert in Venedig, war bereits 1564 in Padua. 1569 ging er nach Ravenna, 1575 nach Loreto an die Kirche della Santa Casa, und später wieder nach Ravenna zurück, wo er sich 1580 bereits befand.[5] Ungefähr in diese Zeit müßte auch Diruta's Unterricht bei

[1] *Caffi, Storia della Musica sacra etc.* Venezia 1854—55. I, S. 31 u. 116.

[2] *P. della Valle, Della Musica dell' età nostra, in Doni, Trattati di Musica II,* 251.

[3] Fr. Sansovino, *Venetia Città nobilissima et singolare.* Venetia 1581. S. 138. ... *essendo chiarissima et vera cosa, che la Musica ha la sua propria sede in questa città.*

[4] *Gaspari-Parisini, Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna etc.* Bologna 1890. S. 209.

[5] *Grove, Dictionary etc.* B. IV, 750.

ihm fallen, Diruta muß demnach in Ravenna sich aufgehalten haben. Es scheint, er ist von Perugia gemächlich nach dem Norden gezogen, in dieser und jener Stadt Musik hörend, und hat dann in Ravenna Station gemacht, um bei dem berühmten Komponisten zu studiren.

In Venedig bildete sich Diruta unter Merulo zu einem vortrefflichen Organisten aus. Sein Lehrer selbst scheint mit ihm sehr zufrieden gewesen zu sein. Er hat dem ersten Theil des Transilvano einen Geleitbrief mitgegeben, in dem er Diruta's Lob aus allen Tonarten singt.[1] »Es gereicht mir zum höchsten Ruhm, daß er mein Zögling ist: denn in diesem Lehrbuch hat er sich und mir zugleich so viel Ehre gemacht, wie man von einem geistreichen Menschen erwarten darf. Mit ganz ausgezeichnetem Geschick hat er darin Alles abgehandelt, was man bei der praktischen Ausführung (meiner *Canzoni alla Francese*) wissen muß.« Er sagt später noch, daß der Autor sein Werk Punkt für Punkt mit ihm durchgesprochen hätte, und daß er diesem nur zustimmende Bewunderung zollte. Schließlich empfiehlt er es aufs angelegentlichste allen fleißigen Spielern. Auch sonst finden wir Diruta häufig lobend erwähnt. Giovanni Franchini[2] nennt ihn Merulo's hervorragendsten Schüler, Costanzo Antegnati[3] hebt seinen Transilvano rühmend hervor, Banchieri[4] citirt ihn häufig, widmet ihm auch einige seiner *Lettere armoniche*, Zacconi[5] nimmt Beispiele aus dem zweiten Theil des Transilvano in seine *Prattica di Musica* auf, Bononcini[6] nennt ihn unter den berühmten Musikern, die sich für die Annahme von 12 Tonarten entschieden hatten etc. Im Jahre 1597 war Diruta Organist an der Kathedrale von Chioggia. Fétis meint, er wäre 1593 Organist am Dom von Gubbio gewesen, wo er sich noch 1609 befand. Für diese Annahme liegt nicht der geringste Grund vor. Die in der Ausgabe von 1612 abgedruckte Widmung des Werks an den Prinzen Sigismund Batori von Siebenbürgen ist aus Venedig vom 10. April 1593 datirt, und auf dem Titel

[1] Nicht in der Vorrede zu den »*Canzoni francesi*« wie Fétis und Ritter (a. a. O. S. 31) meinen. Der Brief Merulo's ist in der Beilage abgedruckt. In E. Vogel's Katalog der Handschriften und älteren Druckwerke der Musikabtheilung der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel (1890, S. 116—117) ist er auszugsweise mitgetheilt.

[2] G. Franchini, *Bibliosophia.* Modena 1693. S. 346. *Claudio Merulo . . . famoso per le stampe, e allievi, tra quali fu principale il Diruta etc.*

[3] Cost. Antegnati, *L'arte organica.* Brescia 1608. Vorrede.

[4] Banchieri. *Lettere armoniche.* 1623. S. 33 u. 86. *Conclusioni del suono d'organo* 1609. S. 12.

[5] Zacconi, *Prattica di Musica. Seconda Parte.* Venetia 1622. *Libro III.* S. 240.

[6] Bononcini, *Musico prattico*, Bologna 1673. S. 153.

der Ausgabe von 1597 nennt sich der Verfasser ausdrücklich »*Organista del Duomo di Chioggia*«. Bis mindestens zum Jahre 1593 muß er sich also in Venedig aufgehalten haben,[1] und dann nach Chioggia gegangen sein. 1609 war er schon wieder fort von da, denn der II. Theil des Transilvano von diesem Jahr bezeichnet ihn als »*Organista del Duomo d'Agobbio*«. Das bestätigt auch Banchieri in den *Conclusioni del suono d'organo* (1609, S. 12), wo er sagt: »*Nel Duomo di Ugubbio ritruovasi un organo stupendissimo, suonato da Girolamo Diruta*«. Nach der zweiten Ausgabe des ersten Theils vom Transilvano (1612) zu schließen, die ihn ebenfalls »*Organista del Duomo d'Agobbio*« nennt, muß er bis wenigstens 1612 dort geblieben sein.

Was nachher aus ihm geworden ist, habe ich nicht ermitteln können. Eine Ausgabe des Transilvano I von 1625 nennt ihn wieder »*Organista del Duomo di Chioggia*«. Daß Diruta um dies Jahr wirklich jenen Posten inne gehabt hat, ist unmöglich. Die Kathedrale von Chioggia brannte in der Nacht vom 25. zum 26. December 1623 bis auf den Grund ab. Am 14. September 1624 wurde der Wiederaufbau begonnen, und am 15. August 1647 weihte der Bischof Francesco Grasso das neue Haus ein, welches erst 1674 seine völlige Vollendung sah.[2] 1625 war demnach gar keine Kathedrale von Chioggia vorhanden. Bei jenem Brand ging übrigens auch ein Schrank mit zwanzig Bänden Kirchenbücher unter, so daß über den Aufenthalt Diruta's daselbst Nichts mehr in Erfahrung zu bringen ist.[3] Rossi Scotti sagt,[4] er wäre als Kapellmeister in Chioggia gestorben, giebt indessen leider wieder keine Gründe für seine Behauptung an.

Der Transilvano ist das einzige Werk, welches wir von Diruta besitzen. Sbaraglia[5] schreibt zwar: »*Nonnulla alia musicis notis composuit, quae ibidem prodierunt ab eodem Alexandro Vincenti cusa; extantque Ferrariae in Bibliotheca S. Francisci*«. Diese Musikalien sind aber augenscheinlich verloren gegangen. Der früheste bekannte Druck vom ersten Theil des Transilvano (vom Jahre 1597) ist ungemein

---

[1] Der Umstand, daß er den Belehrung suchenden Transilvano nach der Kirche der »*Frari*« führt (vgl. S. 11), läßt vielleicht darauf schließen, daß er dort als Organist angestellt war.

[2] *Brevi Notizie delle Chiese parrocchiali di Chioggia*. Venezia 1821. S. 8.

[3] Antonio Savorin, *Cenni topografico-Storici della città di Chioggia*. Chioggia 1830. S. 28.

[4] a. a. O. S. XXV. *Girolamo morì maestro di capella nell' accennata patria del Zarlino.*

[5] Sbaraglia, *Supplementum ad scriptores trium ordinum S. Francisci a Waddingo aliisve descriptis*. *Romae*, 1806. S. 344.

selten. Nur das Liceo musicale in Bologna und das British Museum in London besitzen ein Exemplar. Letzteres hatte ich Gelegenheit zu benutzen. Fétis glaubt, die erste Ausgabe sei vom Jahre 1593. Das kann schon richtig sein. Denn der in dem Druck von 1612 enthaltene Dedikationsbrief an den Fürsten von Siebenbürgen ist von 1593 datirt, und man vermag nicht recht einzusehen, warum Jemand 1593 die Widmung zu einem Werk schreiben sollte, das erst 1597 erscheint, und warum er sie gar erst der zweiten Auflage von 1612 voranstellen sollte. Noch ein anderer Umstand spricht dafür. Es werden im Transilvano öfter die »*Canzoni alla Francese*« von Claudio Merulo als eben erschienen angeführt. Merulo selbst sagt in dem Begleitschreiben: »*Pero essendomi venuta occasione di mandare alla stampa il primo libro delle mie Canzoni alla francese da me poste di nuovo in intavolatura etc.*«, und dem Siebenbürger (Transilvano), der nach Italien kommt, um neue Musikalien für seinen Fürsten zu sammeln, fällt auch gerade »*quella novella Compositione delle Canzoni alla Francese intavolate dall' Eccellentissimo Claudio Merulo da Correggio*« in die Hand. Diese *Canzoni alla Francese* werden von Winterfeld und Caffi gar nicht erwähnt. Colleoni kennt allerdings »*Canzoni di Claudio*«, aber auch nur aus einem Verlagskatalog von Vincenti. Catelani[1] fragt, nachdem er festgestellt, daß die Biographen Merulo's garnicht oder nur in ganz unbestimmten Ausdrücken von diesem Werk sprechen, vielleicht weil sie es niemals gesehen: »Giebt es noch Exemplare von diesen Canzonen? Wo sind sie? Hat die gefräßige Zeit sie alle verschlungen?« Nein, doch nicht alle, wenn auch beinahe. In einem Verzeichnis der Musikdruckwerke der Baseler Universitätsbibliothek[2] finde ich sie angeführt unter K. k. IV. 28: *Canzoni* | *d'intavolatura d'organo* | *di Claudio Merulo da Correggio* | *a quattro voci, fatte alla Francese.* | *Nuovamente da lui date in luce et con ogni diligentia corrette.* | *Lib. primo* | *Drkz.* | *Venet. Ang. Gardano, 1592.* Das ist vielleicht das einzige Exemplar dieser Canzoni, welches noch existirt. Sie waren also im Jahre 1592 erschienen.[3] Da sie nun, wie gesagt, im Transilvano als neues Werk erwähnt werden, so ist es sehr wahrscheinlich, daß

---

[1] Angelo Catelani, *Memorie della vita e delle opere di C. Merulo. Milano. Ricordi.* S. 54, und nach ihm Quirino Bigi, *Claudio Merulo, Parma* 1861. S. 64.

[2] Eitner, M. f. M. 1891. No. 3. Beilage.

[3] Und nicht 1598, wie Fétis (Biogr. univ.) oder 1599 wie Ritter (Zur Geschichte des Orgelspiels I, 31) angiebt. Die Canzoni enthalten eine Vorrede Merulo's, welche ich wegen der großen Seltenheit des Werks in der Beilage abdrucke. Ich verdanke ihre Mittheilung der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor C. Meyer in Basel.

dieser kurz nach ihnen herausgekommen, und daß eine erste Auflage von 1593, welche wohl auch den ersten Abdruck jenes Dedikationsschreibens enthielt, ganz verschwunden ist.

Die älteste erhaltene Ausgabe ist also die von 1597. Eine zweite von 1612 (mit dem Widmungsbrief auf dem zweiten Blatt: »*Al Serenissimo Prencipe di Transilvania il Signor Sigismondo Battori*«) und eine von 1625 befinden sich außerdem im Besitz des Liceo musicale in Bologna. Walther sagt,[1] das Werk sei »*anno* 1615« in Venedig erschienen. Burney,[2] Forkel's Litteratur (1792 S. 332), sowie die Lexika von Gerber (1812) und Lichtenthal (1826) führen ebenfalls eine Ausgabe von 1615, und Rossi-Scotti noch eine von 1626 an, so daß für die Drucke des ersten Theiles sich folgende Erscheinungsjahre ergeben: (1593), 1597, 1612, 1615, 1625, 1626.[3]

Der zweite Theil kam zuerst 1609 heraus. Die Dedikation »*All' Illustrissima Signora la Signora Duchessa Leonora Ursina Sforza*« darin ist von »*Gubbio il dì 25. Marzo 1610*« datirt. Eine zweite Ausgabe erschien 1622, und beide sind im Liceo in Bologna vorhanden. Lavoix fils citirt einen Druck von 1615—1610[4] als auf der Pariser Nationalbibliothek befindlich. 1615 bezieht sich auf den ersten Theil; ob von 1610 ein Neudruck des zweiten Theils vorhanden ist, oder ob Lavoix nur aus Versehen das Datum der Dedikation angiebt, vermag ich nicht zu entscheiden. In Mendel-Reißmann's Lexikon findet sich noch eine Ausgabe von 1639 verzeichnet, aber bei der bekannten Unzuverlässigkeit dieses Werks weiß ich nicht recht, ob man der Angabe trauen darf. Wir hätten demnach vom II. Theil Drucke aus den Jahren 1609, (1610?), 1622, (1639?). Der Vollständigkeit wegen sei noch angeführt, daß in dem Lagerkatalog Nr. 90 des Antiquariats von Leo Liepmannssohn in Berlin eine handschriftliche Kopie beider Theile des Transilvano ausgezeichnet war, in welcher der erste Theil die Jahreszahl 1607 trug. Das wird ein Irrthum des Abschreibers sein, denn MDXCVII oder MDCXII ist bei einiger Flüchtigkeit schon als 1607 zu lesen. Es findet sich in dem Titel dieser Abschrift noch ein Fehler; als Drucker ist bei dem zweiten Theil von 1609 Alessandro Vincenti angegeben.

---

[1] Joh. G. Walther, Musikal. Lexicon. Leipzig 1732.

[2] Burney, *A general hist. of Music etc.* III, 537.

[3] In einem Verlagskatalog von Alessandro Vincenti aus dem Jahre 1619 ist der Transilvano angezeigt, ebenso in einem anderen von 1649, in letzterem zum Preise von 14 Lire. Daß in diesen Jahren Neudrucke hergestellt wurden, ist kaum anzunehmen, es war wohl nur ein Angebot der auf Lager befindlichen Exemplare.

[4] *Archivio musicale, Napoli.* 1882. S. 77. *L'antica musica italiana alla Biblioteca Nazionale di Parigi.*

In der That sind aber alle Ausgaben des Transilvano bis 1609 bei Giacomo Vincenti, und erst die folgenden von 1612 an bei Alessandro erschienen.

Ich werde nun in dem Folgenden den Inhalt des Transilvano wiedergeben, soweit es nöthig ist in wörtlicher Übersetzung.

II.

Der vollständige Titel des ersten Theils lautet:

Il Transilvano.[1] *Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & istromenti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta Perugino, Dell Ordine de' Frati Minori Conu. di S. Francesco. Organista del Duomo di Chioggia. Nel quale facilmente, & presto s'impara di conoscere sopra la Tastatura il luogo di ciascuna parte, & come nel Diminuire si deveno portar le mani, et il modo d'intendere la Intavolatura; provando la verità, et necessità delle sue Regole, con le Toccate di diversi eccellenti Organisti, poste nel fine del Libro. Opera nuovamente ritrovata, utilissima, et necessaria a Professori d'Organo. Al Serenissimo Prencipe di Transilvania. Con Privilegio.* (Druckerzeichen). *In Venetia. Appresso Giacomo Vincenti. M.D.XCVII.*

Zweiunddreißig paginirte Blätter.[2]

Das Werk beginnt mit einer ziemlich langen Vorrede, die sich von anderen Vorreden musiktheoretischer Schriften des 16. Jahrhunderts nur dadurch unterscheidet, daß hier nicht ein Lobeshymnus auf die Musik im allgemeinen, sondern auf die Orgel im besonderen angestimmt wird. Sie ganz abzudrucken ist um so weniger nöthig, als M. Praetorius dies rednerische Kunstwerk im II. Band seines *Syntagma musicum* (S. 85 ff., im Eitner'schen Neudruck S. 101 ff.) übersetzt hat. Der Verfasser sagt darin unter Anderem, man hätte nicht mit Unrecht die Orgel dem menschlichen Körper verglichen;

---

[1] In Dialogform geschriebene musiktheoretische Werke des 16. u. 17. Jahrhunderts werden häufig nach einem der beiden Interlocutoren benannt. So z. B. *Il Fronimo* von Vincenzo Galilei (1568) und *Il Melone* von Erc. Bottrigari (1602). Daß der Titel nicht deßhalb gewählt wurde, weil Diruta die Unterredung mit »seinem Schüler Prinz Sigm. Bathory von Siebenbürgen« führte, wie Prosnitz will (Handbuch der Klavierlitteratur, Wien 1887, S. 8), geht aus dem Folgenden hervor.

[2] Die Ausgaben von 1612 und 1625 haben 36 Blätter, sind also scheinbar vermehrt. Den Druck des Jahres 1625, von welchem sich ein Exemplar auf der herzogl. Biblioth. in Wolfenbüttel befindet (s. den Katalog von E. Vogel), habe ich prüfen können, und dabei stellte es sich heraus, daß in der That nichts Neues hinzugekommen ist, sondern daß durch ein Versehen die Blätter A 12 (S. 23—24) A 13 (S. 25—26) A 20 (S. 39—40) A 21 (S. 41—42, die beiden letztgenannten unsignirt) doppelt gedruckt sind.

wie dieser erfreue ihr äußerer Anblick das Auge, den Worten entsprächen die Töne, der Lunge die Bälge, den Zähnen die Tasten, und die Zunge sei der Spieler, welcher durch angenehme Handbewegungen das Werk gewissermaßen reden läßt.[1] Er nennt auch einige der vorzüglichsten Orgeln seiner Zeit: »sehr schön ist die der Stadt Trient, wundervoll jene im Dom von Gubbio, und sehens- und hörenswerth die der Kathedrale von Cagli«. Merkwürdig sei es nur, daß noch keiner von all den vortrefflichen Organisten sich ausführlich über die Vorzüge dieses Instruments und über die Art, es gut zu spielen, geäußert habe. So wollte er es denn thun, und einige Regeln geben, die nach seiner Meinung nöthig wären, um die Eigenschaften der Orgel klar zu erkennen und um sie gut zu behandeln. Denn vielfach schon sei er gedrängt worden, seine Gedanken über diesen Gegenstand zu Nutz und Frommen aller Lernbegierigen in die Welt zu schicken. »Und dies«, fährt er fort, »thue ich um so lieber, als ich mich von dem vortrefflichen Claudio Merulo dazu angefeuert fühle, welcher auch in dem folgenden Brief darlegt, wie nöthig diese Regeln sind, um die richtige Art des Orgelspiels zu erfassen.« Den Schluß des Vorworts bildet die übliche Bitte um Nachsicht an die geneigten Leser.

Dann folgt der Empfehlungsbrief Merulo's, welchen man in der Beilage I nachlesen wolle, und darauf beginnt der eigentliche Dialog.

Ein Bewohner Siebenbürgens *(un Transilvano)* kommt zum Himmelfahrtstag nach Venedig. Er freut sich auf die Feierlichkeit, welche für Auge und Ohr gleich große Ausbeute verspricht, und schickt sich an, einen Freund seines Fürsten, den Cavaliere Melchior Michele aufzusuchen, damit ihn der bei seinen Geschäften unterstütze. Da trifft er ihn grade auf der Straße, bringt Nachricht vom Fürsten, und sagt, er sei von Letzterem nach Italien gesandt, um Musikalien zu sammeln, besonders Schulen für Instrumente aller Art. Gerade für das edelste Instrument, für die Orgel, hätte er aber

[1] Diruta denkt hier offenbar an Worte seines Lehrers Zarlino, der einmal von der Orgel sagt *(Sopplimenti musicali L. VIII Cap. 3): Perciochè fù fabricato alla guisa del corpo humano, corrispondendo le canne alla gola, i Mantici al polmone, i Tasti a i Denti et colui che sona alla lingua, et cosi l'altre parti di esso à quella che sono nell' Huomo.* Auch für andere Instrumente war der Vergleich mit dem menschlichen Körper geläufig. So sagt Silvestro dal Fontego von der Flöte, »*che si poteva ben dire a quello instromento non mancarli altro che la forma dil corpo humano*«. *(Opera intitulata Fontegara. Venetia 1535. Cap. 1.)* Die Laute muß denselben Vergleich erdulden, wie schon aus der Nomenklatur ihrer Theile, Körper, Hals, Kragen hervorgeht. Vgl. auch Fischart's »Lob der Lauten« an verschiedenen Stellen. Umgekehrt vergleicht Dante die Mißgestalt des Münzfälschers Adam von Brescia mit einer Laute. (Inferno XXX. Siehe Ambros I, S. 489).

keine finden können. Nun wären ihm die *Canzoni alla Francese* von Merulo in die Hand gefallen, und das hätte in ihm den Wunsch rege gemacht, mit jener neuen Methode, die Orgel zu spielen, von Diruta bekannt zu werden, und er bäte den Cavaliere, ihn zu dem Verfasser zu führen. »Zufällig« kommt Diruta des Wegs daher, und zeigt sich nach einigen Höflichkeitsphrasen bereit, die Bitte des Transilvano zu erfüllen. Er führt ihn zur Kirche der »*Frari*«, wo eine Orgel die Demonstration erleichtert, und die Auseinandersetzung nimmt ihren Anfang.

Diruta beginnt (S. 6) mit der Erläuterung des »*Alfabetto musicale*«.

D. »Wie alle Wissenschaften ihre eigenen Anfangsgründe haben, mit denen sie beginnen, so wollen wir uns auch einen Anfang bilden nach Art des Alphabets. Es hat aber nur sieben Buchstaben, nämlich A, B, C, D, E, F, G; und an diesen Buchstaben wird man schnell und leicht dasselbe lernen, was man an der Guidonischen Hand erst nach langer Zeit sich anzueignen pflegt.«

Tr. »Ihr habt Recht, daß ihr es mir leicht macht, denn das liebe ich, und danach verlangt ja auch ein Jeder.«

D. »Auf die Erleichterung des Lernens wird mein ganzes Bestreben gerichtet sein.«

Die Anwendung des Alphabets auf die musikalische Hand.

»Wenn Ihr die musikalische Hand an diesen sieben Buchstaben lernen wollt, so müßt Ihr folgende Ordnung bewahren: Ihr sagt auf A, A, la, mi, re; auf B, B, fa, b, mi; auf C, C, sol, fa, ut; auf D, D, la, sol, re; auf E, E, la, mi; auf F, F, fa, ut; auf G, G, sol, re, ut. Diese Buchstaben werden wiederholt wie die Wochentage, bei denen auch der achte wieder den Namen des ersten bekommt.[1] Wenn Ihr also diese sieben Buchstaben aufgezählt habt, so fangt Ihr wieder beim ersten an, und so fort. Und da wir das Alphabet auf die Tastatur anwenden wollen — denn es handelt sich ja für uns um das Spielen — so muß hierbei dieselbe Reihenfolge innegehalten werden. Aber zuerst mache ich Euch darauf aufmerksam, daß die Tastaturen der Kielinstrumente wie der Manicordi und

[1] Der Vergleich der sieben Tonbuchstaben mit den sieben Wochentagen ist sehr alt. Schon die *Musica enchiriadis* kennt ihn (Gerbert, *Scriptores* I, S. 163): *Sic enim in infinitum sonorum consequentia progreditur, ut ab unoquoque sono locis octavis renata, ut ita dicam, voce, ordo novus emergat, et dierum more octava fit, quae prima, prima quae octava.* Noch ausführlicher bei Guido von Arezzo *(Micrologus Cap. V)* und Joh. Cotto (Gerbert, *Script.* II, S. 235).

Orgeln nicht immer gleichen Anfang haben, denn einige haben zu Anfang das *mi re ut*, und andere nicht.«[1]

Tr. »Bitte erklärt mir doch, was dies *mi re ut* ist.«

Die Tastaturen haben verschiedenen Anfang.

D. »Das *mi re ut* ist nur dann vorhanden, wenn zu Anfang der Tastatur sich zuerst zwei weiße und dann drei schwarze Tasten befinden; wenn aber zuerst drei weiße und eine schwarze Taste da sind, so fehlt das *mi re ut*.«

Tr. »Das Alles habe ich ganz gut verstanden, aber bitte erklärt mir, weßhalb Ihr die musikalische Hand nicht wie verschiedene andere Autoren beginnt und sagt: Gamma ut, A re, B mi und so fort?«

D. »Aus zwei Gründen. Erstens weil die Tastaturen nicht alle gleichen Anfang haben, wie eben auseinandergesetzt ist. Ich kann also nicht mit *Γ* anfangen, weil die erste Taste dann nicht immer dem Buchstabennamen entsprechen würde. Ein zweiter Grund ist der: wenn ich sage A, re, so wird damit nur eine einzige Note bezeichnet; sage ich aber A, la, mi, re, so sind das drei Noten, la, mi, re, und zwar la zum Abwärtssteigen, re zum Aufwärtssteigen mit ♮ *quadro*, und mi zum Aufwärtssteigen mit b *molle*. Ich könnte noch hinzufügen, daß die musikalische Hand, die mit *Γ* beginnt, nur zwanzig Töne hat, während auf der Tastatur mehr als dreißig sind.«

Wie die Hand oder das Alphabet über der Tastatur aufgesagt wird.

»Wenn man also die Tasten mit diesem musikalischen Alphabet bezeichnen will, so beginnt man, falls das *mi*, *re*, *ut* vorhanden ist, bei der dritten Taste von unten mit A, la, mi, re. Die folgende ist dann B, fa, b, mi, und so fährt man fort bis zum G, sol, re, ut. Die darauf folgende Taste bekommt wieder A, denn sie ist die Oktave der zuerst genannten, und nun wiederholen sich die Buchstaben wie die Wochentage, indem immer die achte Taste den Namen der ersten bekommt, bis die Tastatur zu Ende ist.«

Es folgt dann die Erklärung der drei Schlüssel: F für den Baß, C für den Tenor und alle anderen Stimmen, und G für den Sopran.

---

[1] Es ist hier von der sogenannten kurzen Oktave die Rede, über welche S. 360 ff. Näheres gesagt wird.

S. 7. Die Notengattunngen und die Mutation mit ♮ *quadro* und b *molle.*

Diruta kennt neun Notenwerthe: *Massima* 𝆶, *Longa* 𝆷, *Breve* 𝅜, *Semibreve* ◇, *Minima* 𝅗𝅥 𝅗𝅥, *Semiminima* 𝅘𝅥, *Croma* 𝅘𝅥𝅮, *Semicroma* 𝅘𝅥𝅯, *Biscroma* 𝅘𝅥𝅰.[1] Die Auseinandersetzungen über die Mutation bieten nichts Bemerkenswerthes, weßhalb wir sie hier übergehen. Zur besseren Veranschaulichung zeichnet Diruta die auf- und absteigende Skala von C-a² auf einem System von vierzehn Linien auf, für ♮ *quadro* und b *molle.* Die Semibreven, aus denen die Skala besteht, sind an der Stelle, wo die Mutation einzutreten hat, immer geschwärzt. Danach kommt er noch einmal auf das *mi, re, ut* zurück. S. 8. »Aus den vorher (d. h. in der Auseinandersetzung über die Mutation) mitgetheilten Gründen nennen wir die erste Note der obenstehenden Skala ut, und das ist die erste weiße Taste. Re fällt auf die erste, und mi auf die zweite schwarze Taste: das nennt man *mi, re, ut.* Fa heißt die zweite weiße Taste, wo die Klaviatur anfängt, wenn das *mi, re, ut* nicht vorhanden ist. Und so geht man weiter in der oben angegebenen Reihenfolge.«

Nun folgen Beispiele für die Mutation in verschiedenen Stimmen, Baß, Contralto, Sopran mit ♮ *quadro* und b *molle,* bis S. 9.

S. 10. Tr. »Diese Übung hat mir großen Nutzen gebracht; aber es würde mich sehr freuen, wenn Ihr mir den Unterschied zwischen ♮ *quadro* und b *molle* erklären wolltet.«

Der Unterschied zwischen ♮ *quadro* und b *molle.*

D. »Viele Gründe könnte ich anführen, aber da ich für diese einfache Übung *(pratica)* die größte Einfachheit der Darstellung an-

---

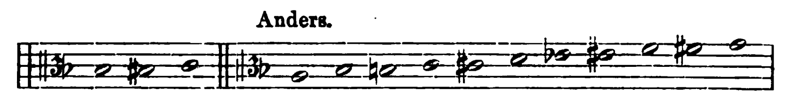
[1] Dies war die kürzeste im 16. Jahrhundert gebräuchliche Notengattung. Ammerbach sagt noch in seiner »Orgel- oder Instrument-Tabulatur« (1571) von der Semisemifusa: »Thun ihr zwey und dreißig auf ein Schlag. Sind ungebräuchlich«. In Italien werden sie aber doch ziemlich viel verwendet, namentlich von Merulo und Andrea Gabrieli. Vierundsechzigstel-Noten tauchen erst Anfangs des 17. Jahrhunderts auf. Mersenne gebraucht sie bereits, kann sie aber noch nicht drucken, »*d'autant que l'on na point de ces notes dans les Imprimeries de Musique*«, und räth dem Leser, den vierten Querbalken selbst hinzuzufügen. *Harmonie universelle, Livre III. des instruments.* S. 393.

strebe, so will ich mich auf das Nothwendigste beschränken. Das Zeichen b wird an den Anfang des Stückes *(canto)* gesetzt, und findet sich natürlich auf der Saite oder der schwarzen Taste von b, fa, b, mi, und accidentell auf der schwarzen Taste von E, la, mi: es *(questo canto over suono)* macht die Melodie weicher und angenehmer, und darum nennt man es *molle*.[1] Das Zeichen des ♮ *quadrato*, oder dieses andere ♯, welches *Diesis* heißt, wird nicht an den Anfang eines Stückes *(cantilena)* gesetzt, weil immer, wenn b nicht vorgezeichnet ist, das ♮ *quadro* als selbstverständlich angenommen wird. Aber die ♯ werden accidentell an verschiedenen Stellen der Melodie eingestreut, und ein Gesang mit ♮ *quadro* hat einen härteren und schärferen Charakter, darum nennen auch Viele das Zeichen b *duro*.«

Tr. »Jetzt sagt mir bitte, welche Wirkung die accidentell gebrauchten ♮ ♯ im Stück oder auf dem Ton ausüben.«

Die Wirkung der Zeichen des ♮ *quadro*.

D. »Die Zeichen ♮ ♯ werden nach Gutdünken gebraucht, und sie erhöhen beide die Note um einen kleinen Halbton, was der Abstand zwischen fa und mi, von B, fa, b, mi, ist. Das fa wird auf der schwarzen und das mi auf der weißen Taste gespielt, wie folgendes Beispiel zeigt.



»Zum besseren Verständniß will ich noch ein anderes Beispiel geben, welches zeigt, wie die Zeichen des ♮ ♯ die Note ut in mi, fa in mi und sol in mi verändern.



»Sie bewirken also, daß die Noten, welche auf eine weiße Taste fallen würden, auf einer schwarzen gespielt werden (wie Ihr oben gesehen habt); die Noten aber, die b *molle* vorgezeichnet haben und

[1] Die Bezeichnung b *molle* statt b *rotundum* findet sich schon bei Guido, und Cotto erklärt sie bereits ebenso wie Diruta: *Praeterea b rotundum . . . addidere, eique nomen hoc, ut scilicet b molle vocaretur propter mollitiem soni atque dulcedinem, indidere.*

auf einer schwarzen Taste gespielt werden, fallen dann auf eine weiße, wie dies Beispiel zeigt:«

Natürlich. Accidentell.

Tr. »Die Eigenschaften der Zeichen ♮ ♯ habe ich vollkommen erfaßt; sicher wird die Kenntniß hiervon auch den Sängern von Nutzen sein.«

D. »Da Ihr alles vorher Durchgenommene gut verstanden habt, so will ich mich jetzt anschicken, Euch das zu erklären, was lange verborgen war, und wonach man so sehr verlangt, nämlich die Vorschrift für das Orgelspiel.«

Tr. »Gott sei Dank, daß mein Verlangen nun erfüllt wird, und wenn ich je aufmerksam gewesen bin, so will ich heute mehr als irgend wann gespannt auf Eure Worte hören.

Vorschrift um die Orgel regelrecht mit Würde und Anmuth zu spielen. *(Regola per sonar organi regolatamente con gravità, et leggiadria.)*

D. »Die Vorschrift, die ich Euch geben will, um regelrecht Orgel zu spielen, wird Euch zuerst etwas dunkel und schwierig vorkommen; wenn ich sie aber an klaren Beispielen erläutert habe, werdet Ihr sie ganz leicht und faßlich finden. Diese Vorschrift stützt sich auf gewisse Grundregeln *(la Regola è fondata sopra alcuni documenti)*. Erstens soll der Organist seinen Sitz so wählen, daß der Körper sich vor der Mitte der Tastatur befindet. Zweitens soll er keine Bewegungen mit dem Körper machen, sondern diesen und den Kopf gerade und anmuthig halten. Drittens soll er darauf achten, daß der Arm die Hand leitet, daß die Hand immer grade zum Arm steht, und nicht höher oder tiefer als dieser gehalten wird[1] (was der Fall

[1] Im 15. Jahrhundert, und wohl noch später, wurde die Hand tiefer gehalten als die Klaviatur. Man sieht diese Handhaltung sehr deutlich bei der orgelspielenden heiligen Caecilie auf dem Genter Altarbild der Gebrüder van Eyck. (Berliner Museum.) Auf einem Holzschnitt in Gafurius' »*Theoricum opus musice discipline*«, 1480. f. 101 (abgedruckt später auf dem Titelblatt der »*Theorica musice*« 1492) ist der Verfasser vor der Orgel sitzend dargestellt. Die Klaviatur befindet sich in Brusthöhe, und der Spieler greift von unten auf die Tasten und scheint sie herunter zu ziehen. Vom 16. Jahrhundert an wurde dann die von Diruta geforderte, bessere Haltung gebräuchlich. In der Neuzeit, seit Liszt, pflegt man das Handgelenk noch höher zu stellen als die Finger, ohne sich übrigens an eine einzige Handhaltung zu binden.

ist, wenn das Handgelenk sich etwas hoch stellt), weil dann die Hand sich mit dem Arm ausgleicht. Und was von der einen Hand gesagt ist, gilt auch von der anderen. Viertens sollen die Finger ganz gleichmäßig über den Tasten stehen, aber ein wenig gekrümmt: außerdem muß die Hand über der Tastatur locker und weich gehalten werden, denn ohne das können die Finger sich nicht mit Präzision und Schnelligkeit bewegen. Schließlich sollen die Finger die Taste andrücken und nicht anschlagen, und sollen sich gut ablösen. Wenn diese Vorschriften auch geringwerthig und von keiner Bedeutung scheinen, so muß man sie doch hoch anschlagen wegen des Nutzens, den sie bringen: denn sie bewirken, daß der Klang weich und angenehm ist, und daß der Organist sich beim Spielen nicht anstrengt.«[1]

S. 11. Tr. »Es scheint freilich zuerst, daß diese Regeln unnütz sind, ich aber halte sie nicht nur für sehr nützlich, sondern für durchaus nothwendig. Doch möchte ich gern wissen, was die gerade oder schiefe Haltung des Kopfes und die gleichmäßige und gekrümmte Fingerstellung mit dem Klang zu schaffen hat.«

D. »Mit dem Klang nichts; aber daran erkennt man die Würde und die Anmuth eines Organisten, und Claudio Merulo von Correggio ist nur deßhalb so anmuthsvoll und einnehmend, weil er die vorher gegebenen Regeln beobachtet. Hingegen gleicht Jemand, der sich windet und krümmt, eher einem lächerlichen Komödianten: und noch ein anderer Mißstand ergiebt sich daraus, nämlich, daß die von einem solchen Menschen ausgeführten Musikstücke nicht so gelingen, wie sie wohl sollten, und den Reiz einbüßen, den der Komponist in sie gelegt hat. Denn Jeder spielt, wie es ihm gerade in den Sinn kommt, und verhunzt sozusagen die Kunst. Auch hat die Schwierigkeit häufig nur ihren Grund in der falschen Ausführung,

---

[1] *La regola è fondata sopra alcuni documenti. Il primo de' quali è, che l'Organista deve accommodarsi con la persona in modo, che stia per mezzo la tastatura. Il secondo, che non facci atti, o movimenti con la persona, ma stia col corpo e con la testa dritto, e gratioso. Terzo deve farsi, che il braccio guidi la mano, e che la mano stia sempre dritta, verso il braccio, e che non stia più alta nè più bassa, di quello, il che sarà quando il collo della mano si terra alquanto alto, perche cosi la mano pareggera col braccio, e quel, ch'io dico d'una, intendo dell' altra mano ancora. Quarto, che le dita stiano pari sopra li tasti, ma però inarcate alquanto: oltre di ciò, che la mano stia sopra la tastatura leggiera, e molle, perche altrimente le dita non si potrebbono movere con agilità, e prontezza. E finalmente, che le dita premano il tasto, e non lo battano, e levando le dita quanto s'inalza il tasto. E se ben questi documenti paiano di poco, o di nessun, momento, se ne deve pero far grandissimo conto, per l'utilità, che ne apportano: poi che fan si, che l'armonia riesca dolce, e soave, e l'Organista non se incommodi nel sonare.*

denn es ist mir oft genug vorgekommen, daß ich Sachen, welche solche Spieler für schwer erklärten, ganz leicht fand. Nachdem ich ihnen dann diese Vorschrift und diese Regeln auseinandergesetzt hatte, merkten sie selbst, daß die Schwierigkeit nicht im Stück lag, sondern nur in ihrer Unkenntniß der richtigen Ausführungsart.«[1]

Tr. »Und gelingen die Werke der anderen bedeutenden Organisten nach dieser Vorschrift in derselben Weise gut, wie die des Signor Claudio?«

D. »Ohne allen Zweifel, denn meine Vorschrift würde ja nicht den Namen einer Generalregel verdienen, wenn man nach ihr nicht jede beliebige Komposition ausführen könnte, sogar solche, für andere Instrumente, wie die Werke und Vorschriften des »*misier*« Girolamo da Udine, Koncertmeister der Serenissima Signoria von Venedig, und auch die des vortrefflichen und liebenswürdigen »*misier*« Giovanni Bassano. In diesen Werken findet man alle Arten von Diminutionen, für Zinken und für Streichinstrumente, und auch Passagen für den Gesang; alle diese Diminutionen sind äußerst schwierig und können auf der Orgel ohne die Beobachtung meiner Vorschrift niemals gut ausgeführt werden.«

Tr. »Sehr gut, aber kommen wir jetzt wieder zu den Bemerkungen, die Ihr vorher gemacht habt. Es ist also ein häßlicher Anblick, wenn Jemand ohne Würde spielt, wie Ihr sagt, und tausend Bewegungen mit dem Körper macht. Lassen wir das nun, und besprechen wir die anderen Vorschriften. Was macht es aus, daß der Arm die Hand leiten und daß diese immer gerade gehalten werden soll, und all das Andere, was Ihr mir auseinandergesetzt habt?«

Wie der Arm die Hand leiten soll.

»Das ist vielleicht — oder vielmehr sicher — das Allerwichtigste. Wer jemals auf solche Spieler Achtung gegeben hat, die ihre Hand schlecht gewöhnt haben, dem wird es aufgefallen sein, daß sie beinahe verkrüppelt scheinen, denn man sieht von ihnen immer blos die Finger, mit denen sie gerade spielen, während sie die anderen verstecken, auch halten sie den Arm so tief, daß er unter der Tasta-

[1] *E di qui nasce anco quell' altra difficultà, che l'opre d'un cotant' huomo non fanno quella riuscita, che dovriano, e con quella leggiadria, che son fatte, perche ognuno come li va per capriccio, suona, e strapazza (per cosi dire), l'arte, dando poi la cagione alla difficultà di quelle; e più d'un paro di volte mi son incontrato in questi tali, e dove egli dicevano esser difficili, io facilissime diceva, e insegnatali questa regola e questi documenti, si sono aveduti, che dall' ignoranza di non sapere ritrovare il modo, e non dalla difficultà di quelle nasceva il non posterle sonare.*

tur steht, und die Hände gleichfalls, so daß sie an den Tasten hängen, und Alles das kommt nur daher, daß die Hand nicht richtig vom Arm geleitet wird. Darum ist es auch nicht zu verwundern, daß sie nichts Gutes zustande bringen, ganz abgesehen von der Anstrengung, die sie beim Spielen erdulden. Wenn ich Euch eine Hand aufmalen könnte, welche diese Haltung hat, so würdet Ihr leicht begreifen, wie sie vom Arm geleitet werden muß, und auch, wie sie gewölbt zu halten und wie die Finger zu krümmen sind.«

Die Art die Hand zu wölben und die Finger zu krümmen.

»Das ist leichter zu zeigen als das Vorhergehende. Man muß nämlich wissen, daß, um die Hand zu wölben, man die Finger ein wenig einzuziehen hat, so wölbt sich die Hand und krümmen sich zugleich die Finger, und in dieser Haltung muß sich die Hand über der Tastatur halten.«[1]

Die Art die Hand weich und locker zu halten.

»Um auseinanderzusetzen, wie die Hand locker und weich über der Tastatur zu halten ist, will ich ein Beispiel anführen. Wenn man Jemand im Zorn eine Ohrfeige verabfolgt, so wendet man große Kraft an. Aber wenn man Einen liebkosen und streicheln will, so geschieht das ohne Kraftaufwand, sondern man hält die Hand locker, so wie man ein Kind streichelt.«[2]

Die Wirkung, welche das Andrücken und das Anschlagen der Tasten hervorbringt.

»Beim Drücken klingt (die Melodie) gleichmäßig andauernd, beim Schlagen hingegen zerrissen, wie man aus folgendem Beispiel

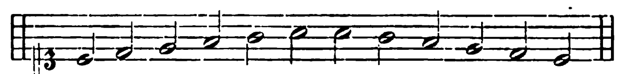
---

[1] *Ma questo è più facile à mosstrarsi del primo. Onde sappiate, che per incoppare la mano è di mestiero di ritirare alquanto le dita, e cosi in un istesso tempo la mano si verra ad' incoppare, e le dita ad inarcare, e cosi devesi appresentar la mano sopra la tastatura.*

[2] *Quando si dà una guanciata in collera, se gli adopra gran forza. Ma quando se vol far carezze, e vezzi, non si vi adopra forza, ma si tiene la mano leggiera, in quella guisa che sogliamo accarezzare un fanciullo.* Das 19. Jahrhundert hat den Ausdruck für das Klavierspiel wieder aufgenommen. Kalkbrenner in seiner großen Pianoforteschule (op. 500) spricht vom Liebkosen *(caresser)* der Taste, und A. de Kontski bezeichnet in dem »*Indispensable du Pianiste*« (op. 100) einen ganz bestimmten Anschlagseffekt, bei dem der Finger von der Mitte der Taste anfangend sanft nach ihrem vorderen Rande hingleitet, mit »*carezzando*«. Vgl. A. Kullak, Aesthetik des Klavierspiels. Berlin 1876, S. 88 u. 99.

klar sehen kann.[1] Es klingt, als ob ein Sänger nach jeder Note, und besonders nach Minimen und Semiminimen, Athem holt. Seht das folgende aus Semiminimen bestehende Beispiel an; wenn es Jemand singt, wie ich gesagt habe, so wird er zwischen je zwei Noten eine Viertelpause machen, was man beim zweiten Beispiel sieht.«

Erstes Beispiel (gut).



Zweites Beispiel (schlecht).



S. 12. »Genau so geht es den unklugen Organisten, die durch Heben der Hände und Schlagen der Tasten die Hälfte der Melodie weglassen; und in diesen Irrthum verfallen Viele, die sich für bedeutende Spieler halten. Wenn sie ein Vorspiel auf der Orgel machen wollen, heben sie die Hände von den Tasten, so daß die Orgel öfter eine Minima oder gar eine Semibrevis lang ohne Ton bleibt, und man glaubt, sie spielten einen Kielflügel und wollten gerade einen Saltarello anfangen.«

Tr. »Ihr habt ganz recht, ich habe selbst oft genug die genannte schlechte Wirkung gespürt, aber ich dachte, es käme daher, daß der Balgentreter den Wind ausgehen ließ. Diese Bemerkungen müssen von allergrößtem Nutzen sein, und jetzt fange ich auch an, den Unterschied zu entdecken zwischen dem Orgelspiel und dem auf dem Clavicembalo und anderen bekielten Instrumenten, und was es heißt, Tänze oder Musik spielen.«

Warum es den Tanzspielern nicht gelingt, auf der Orgel zu spielen.

D. »So ist es. Und daher kommt es, daß das heilige Tridentiner Koncil verboten hat, auf den Kirchen-Orgeln *Passi e mezzo* und andere Tanzstücke, sowie schlüpfrige und unanständige Lieder zu spielen. Denn weltliche und heilige Dinge dürfen nicht miteinander vermischt werden. Es scheint auch, die Orgel erträgt es garnicht, daß solche Spieler sie behandeln: und wenn diese Tanzspieler

[1] *L'effetto è questo, che calcato il tasto, fa l'armonia unita, la dove per lo contrario battuto la fa disunita, come chiaramente veder potrete in questo essempio posto qui sotto.*

zufällig einmal Musik auf der Orgel spielen wollen, so können sie doch jenes Schlagen der Tasten nicht lassen (was ganz abscheulich klingt), und daher kommt es, daß der Tanzspieler garnicht oder doch selten musikalische Stücke auf der Orgel gut spielt, wie umgekehrt die Organisten niemals gut Tänze auf Kielinstrumenten spielen werden; denn die Behandlung ist ganz verschieden, wie ich Euch auseinandergesetzt habe.«

Tr. »Eine vortreffliche Bemerkung, die sicher auch den Tanzspielern nicht unangenehm ist, denn sie können davon großen Nutzen ziehen.«

D. »Sie müßte ihnen sogar sehr angenehm und von dem größten Nutzen sein, und wenn sie noch die anderen Vorschriften beobachten, die ich über die Handhaltung gegeben habe — mit Ausnahme des Schlagens und Springens mit der Hand, um ihren Tänzen mehr Grazie und Ansehen zu geben — so werden sie leichter und anmuthiger spielen lernen.«

Tr. »Schön, aber könnte es nicht auch kommen, daß ein Tanzspieler gut musikalische Sachen auf der Orgel spielte, und ein Organist gut Tänze?«

Wie man Orgel, und wie man Tänze auf Kielinstrumenten spielen soll.

D. »Schon oben habe ich das gesagt, aber ich will es hier noch klarer auseinander setzen. Merkt also auf. Wenn der Tanzspieler Musik auf der Orgel spielen will, dann muß er alle die Regeln beobachten, die ich vorher mitgetheilt habe; und wenn der Organist Tänze spielen will, so muß er sich ebenfalls an diese Vorschriften halten, nur das Springen und Schlagen mit den Fingern ist ihm dann erlaubt, und zwar aus zwei Gründen. Erstens verlangen die Kielinstrumente ein Schlagen wegen der Docken *(saltarelli)* und Federn, damit sie besser ansprechen. Zweitens um den Tänzen mehr Grazie zu geben. Daher kann der Organist beim Tänzespielen immerhin schlagen, aber der Tanzspieler darf das auf der Orgel nicht thun.«

Wie man auf Kielinstrumenten musikalisch spielen kann.

Tr. »Dieser Unterschied zwischen der Art Musik und Tänze zu spielen, gefällt mir sehr. Aber ich möchte noch gern wissen, woher es kommt, daß viele Organisten auf Kielinstrumenten nicht so musikalisch spielen, wie auf der Orgel.«

D. »Dafür könnte ich Euch viele gewichtige Gründe angeben. Um mit dem ersten zu beginnen: das Instrument muß gleichmäßig

befedert sein und muß leicht ansprechen. Das Spiel soll lebhaft sein, die Melodie darf nicht abreißen und muß mit Trillern und anmuthigen Verzierungen ausgeschmückt werden. Dieselbe Wirkung, welche auf der Orgel der Wind hervorbringt, muß man auch auf dem Kielinstrument zu erreichen suchen. Zum Beispiel, wenn auf der Orgel eine Brevis oder Semibrevis gespielt wird, so hört man sie ihren vollen Werth lang erklingen, ohne die Taste öfter als einmal anzuschlagen: wenn man solche Note aber auf dem Kielinstrument spielt, so wird sie kaum halb so lange klingen, als ihr Werth ist, und die Schnelligkeit und Geschicklichkeit der Hand muß diesen Fehler ausgleichen, indem man die Taste öfter hintereinander anschlägt. Wer übrigens mit Geschmack und Anmuth spielen will, der studiere die Werke des Signor Claudio, darin wird er alles finden, was ihm hierfür Noth thut.«

»Es bliebe mir nun noch übrig, zu erklären, welches die guten und schlechten Finger sind (wir nennen nämlich die Finger so nach den guten und schlechten Noten), denn das ist für den Organisten gerade so nothwendig zu wissen, wie für den Tanzspieler: aber ich will es mir für eine bessere Gelegenheit aufsparen.«

Tr. »Da Ihr sagt, daß die Kenntniß der guten und schlechten Noten und der guten und schlechten Finger nothwendig ist, so bitte ich Euch, nicht weiter zu gehen, bevor Ihr mir das mitgetheilt habt.«

S. 13. Welches die guten und schlechten Finger und die guten und schlechten Noten sind.[1]

D. »Nun, da Ihr mich so drängt, will ich Euch Eure Bitte nicht abschlagen. Wisset also, daß die Kenntniß der Finger das Wichtigste ist, was ich bis jetzt gesagt habe, und Diejenigen irren, welche behaupten, es komme wenig darauf an, mit welchem Finger man die gute Note anschlägt. Wir haben nun, wie Ihr seht, fünf Finger an der Hand. Der erste heißt Daumen, der zweite Zeigefinger, der dritte Mittelfinger, der vierte Ringfinger, der fünfte Ohrfinger *(? auriculare)*. Der erste Finger führt die schlechte Note aus, der zweite die gute, der dritte die schlechte, der vierte die gute, der fünfte die schlechte: und der zweite, dritte und vierte Finger haben allein die ganze Mühe bei der Ausführung schneller Noten zu tragen. Was von der einen Hand gesagt ist, das gilt auch von der anderen. Die

[1] Gut und schlecht hier für schwer und leicht ihrer Stellung im Takt nach, also in demselben Sinn, wie wir diese Ausdrücke heute noch gebrauchen. Gute und schlechte Finger sind also die, welche die Noten auf guten und schlechten Takttheilen auszuführen haben.



schnellen Noten folgen sich ebenfalls in derselben Ordnung, nämlich schlecht und gut, wie aus dem untenstehenden Beispiel hervorgeht. B C B C B C B C B C B C B C B C B.«[1]

Tr. »Nach dieser Regel wird man, glaube ich, unfehlbar spielen. Aber, bitte, mit welchem Finger greift man die erste Note des obenstehenden Beispiels?«

D. »Wenn man es mit der rechten Hand ausführen will, greift man die erste Note mit dem zweiten, der ein guter Finger, und die zweite Note mit dem dritten, der schlecht ist, wie die Note. Die dritte nimmt man mit dem vierten Finger, der wieder gut ist, wie die Note selbst, und spielt dann weiter immer mit dem dritten und vierten, bis der Lauf zu Ende ist. Die Endnote greift man mit dem vierten Finger. So wird beim Aufsteigen immer verfahren. Beim Absteigen fängt man mit dem viertem Finger an, und spielt mit dem dritten und zweiten bis zu Ende, wo man natürlich mit dem zweiten aufhört.«

Tr. »Ihr wollt also sagen, daß man mit dem zweiten Finger die gute Note beginnt und mit dem dritten und vierten fortfährt, so daß in der rechten Hand der Mittelfinger beim Aufsteigen den vierten, und beim Absteigen den zweiten begleitet.«

Der Mittelfinger ist der angestrengteste von allen.

D. »Bemerket wohl, daß der dritte oder Mittelfinger alle schlechten Noten beim Aufwärts- und beim Abwärtssteigen sowie bei Sprüngen auszuführen hat. Auch sonst wird er am meisten in Anspruch genommen, denn ohne ihn kann man Nichts spielen, keine auf- oder abwärtssteigenden Läufe, keine Sprünge, keine Triller *(groppi o tremoli)*. Bisweilen kommen Sprünge auf schlechten Takttheilen über weitere oder engere Intervalle vor, wie Terzen, Quarten und Quinten; in diesem Fall kann man sie mit dem ersten und fünften Finger greifen, wie man will, und wie es der einen oder anderen Hand gerade bequem liegt. Aber ich muß noch über die Bewegung der linken Hand sprechen, bei welcher dieselbe Folge der guten und schlechten Finger zu beobachten ist. Beim Aufwärtssteigen fängt man mit dem vierten an, und fährt fort mit dem dritten und zweiten, mit welch letzterem man auch endigt, weil er von Natur auf den Endpunkt fällt. Abwärts nimmt man die erste Note mit dem zweiten Finger, und spielt dann weiter mit dem dritten und vierten, endigt auch mit dem vierten. So steigt man auf- und abwärts immer mit dem zweiten und dritten Finger der linken Hand.«

[1] B = *buono*, C = *cattivo*.



Tr. »Aber bitte erklärt mir doch, warum man in der linken Hand nicht mit dem ersten und zweiten aufwärts, und mit dem dritten und vierten abwärts steigen soll, da doch viele geschickte Spieler so zu verfahren pflegen.«

D. »Der Punkt, über den Ihr hier Aufklärung verlangt, ist von größter Wichtigkeit, und ohne Euren geschickten Spielern zu nahe zu treten, muß ich doch sagen, daß die Art, welche ich eben auseinander gesetzt habe, bei weitem besser ist, als jene. Denn Ihr müßt wissen, daß das Aufsteigen mit dem Daumen zwar ganz gut geht, solange man nur weiße Tasten spielt und in b *quadro*: wenn aber b *molle* vorgezeichnet ist, so muß der Daumen über die kürzeren schwarzen Tasten laufen, und das ist mit großen Unbequemlichkeiten verknüpft, wie die Erfahrung lehrt, während es viel schneller und leichter von statten geht, wenn man den dritten Finger nimmt. Auch darf man keinesfalls mit dem vierten abwärts steigen, denn der vierte Finger der linken Hand hat weniger Kraft, als der vierte der rechten, wie Ihr wißt: und wenn sich doch Einige darauf kaprizieren, aufwärts mit dem zweiten und ersten, und abwärts mit dem dritten und vierten Finger zu spielen, so können sie es ja thun, aber zu ihrem eigenen Schaden. Doch müssen sie dabei immer beobachten, daß sie die guten Noten mit dem guten und die schlechten mit dem schlechten Finger greifen, sonst kommt niemals etwas Ordentliches dabei heraus, wie Ihr selbst finden werdet, wenn Ihr es an diesem und an anderen Beispielen probirt, die ich weiter unten geben werde.«

Beispiel mit b *molle.*



S. 14. Tr. »Es läßt sich nicht leugnen, daß Eure Art richtiger und leichter ist, als die anderen, sowohl in Bezug auf den ersten als auf den vierten Finger: denn der Daumen ist wirklich sehr weit von der schwarzen Taste entfernt, darum nimmt die ganze Hand eine unbequeme Stellung an, wenn man die Obertaste mit dem ersten Finger spielt, was nicht der Fall ist, wenn man den dritten nimmt. Probirt man das zweite Beispiel mit b *quadro*, so geht es mit dem Daumen ganz gut, aber wenn b *molle* vorgezeichnet ist, spielt es sich in der That sehr unbequem.«

D. »Da Ihr nun diese eine Probe gemacht habt, so könnt Ihr auch gleich noch eine andere anstellen, nämlich die, daß bei allen Arten kurzer Noten auf die gute und schlechte Note acht gegeben werden muß. Zur besseren Einsicht will ich mehrere Beispiele geben, und die Noten, die mit dem guten und schlechten Finger gegriffen werden müssen, mit B und C bezeichnen. Dabei werdet Ihr immer finden, daß der Anfang jeder Art von kurzen Noten mit dem guten Finger gespielt werden muß, nur nicht, wenn zuerst eine Pause von demselben Werth wie die Note steht, wie im dritten Beispiel zu sehen.«

Erstes Beispiel mit guten Noten.



Zweites Beispiel mit punktirten Noten.



Drittes Beispiel mit Pausen von dem Werthe der Note.



Viertes Beispiel mit Pausen.



* Das letzte Achtel fehlt bei Diruta.

Fünftes Beispiel mit verschiedenwerthigen Noten.



Tr. »Das war Alles ganz vortrefflich, und jetzt würde ich Euch um die Freundlichkeit bitten, mir die Orgelpartitur *(l'Intavolatura)* zu erklären.«

Über die Kenntniß der Orgelpartitur.

D. »Diesem gerechten Wunsch muß ich schon nachkommen. Um die Partitur zu verstehen, muß man wissen, daß mit der linken Hand die Baß- und Tenorpartie gespielt wird; diese stehen auf dem Achtliniensystem.[1] Contralto und Sopran, die auf dem Fünfliniensystem stehen, werden mit der rechten Hand gegriffen, doch fallen die Mittelstimmen, nämlich Contralto und Tenor bald der rechten bald der linken Hand zu.«

Tr. »Ich verstehe vollkommen.«

D. »Zum besseren Verständniß sehet folgende Beispiele eines Satzes von Note gegen Note über einem *falso bordone* im ersten Kirchenton an, die so in Partitur gesetzt sind, daß auf jeden Takt zwei Semibreven kommen *(due battute per casa)*. Im ersten Takt findet Ihr, daß die linke Hand den Baß und Tenor, und die rechte den Sopran und Contralto ausführt.«

S. 15.



Tr. »In diesem Beispiel steht die erste Baßnote drei Tasten unter dem F-Schlüssel und der Tenor eine Quinte über dem Baß.

[1] Die Notenbeispiele im Transilvano, auch die großen Toccaten, welche später folgen, sind so gedruckt, daß für die rechte Hand fünf Linien, für die linke acht Linien verwendet werden, wie das in Italien für Orgelpartituren damals üblich war.

Der Contralto steht eine Sekunde über c′, und der Sopran eine Terz über dem Alt. Mit welchen Fingern muß man die Quinte über der Baßnote, und die Terz im Sopran greifen?«

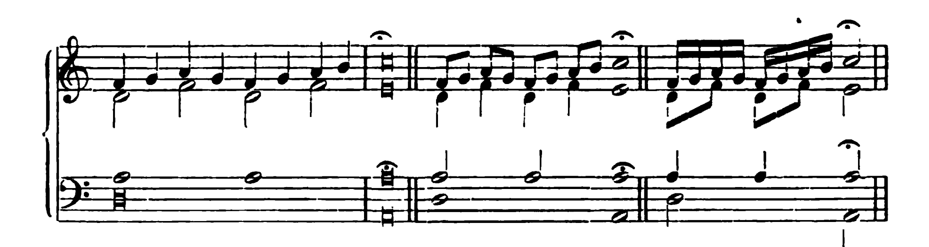
Mit welchen Fingern die Doppelgriffe *(consonanze)* auszuführen sind.

D. »Die Quinte wird mit dem vierten und ersten Finger gegriffen, nämlich die Baßnote mit dem vierten, und die Tenornote mit dem ersten Finger. Die Note des Contralto greift man mit dem zweiten und die des Soprans mit dem vierten Finger der rechten Hand. Der folgende Doppelgriff (im Baß nämlich) ist eine Terz, und die Note im Baß greift man mit dem vierten, die im Tenor mit dem zweiten Finger; den Contralto und Sopran aber mit dem zweiten und fünften Finger.«

»Man achte immer auf die Schlüsselvorzeichnung, um die Noten leichter zu finden, und man greife die Doppelgriffe mit folgenden Fingern: die Oktave mit dem fünften und ersten; die Quinte mit dem vierten und ersten, und auch mit dem fünften und zweiten; die Sexte, Quarte und Terz greift man, wie es gerade am bequemsten ist. Und was in Bezug auf die eine Hand gesagt ist, gilt auch von der anderen.«

Tr. »Ich verstehe sehr wohl, aber ich möchte auch noch wissen, in welcher Ordnung Noten verschiedener Gattung ausgeführt werden, die einander gegenüber stehen, z. B. wenn der Baß eine Brevis, der Tenor zwei Semibreven, der Contralto zwei Minimen und der Sopran vier Semiminimen auszuführen hat.«

D. »Es würde mich zu weit führen, wenn ich von jeder Sache Beispiele beibringen wollte, aber an dem einen, welches ich hier gebe, könnt Ihr das Ganze begreifen. Wenn der Baß eine Brevis hat und der Tenor zwei Semibreven, in Terzen, Quinten oder Oktaven, so wird die erste Semibrevis zusammen mit der Brevis gespielt, und die zweite allein. Wenn der Contralto zwei Minimen hat, wird die erste mit dem Baß und Tenor zusammen angeschlagen, die zweite allein. Wenn der Sopran vier Simiminimen hat, wird die erste mit allen anderen zusammen gespielt, die zweite allein, die dritte mit der zweiten Minima zusammen, und so immer weiter. Dabei muß man sich nur merken, daß die Brevis zwei Semibreven, die Semibrevis zwei Minimen, die Minima zwei Semiminimen, die Semiminima zwei Cromen, die Croma zwei Semicromen, und die Semicroma zwei Biscromen hat, wie aus den untenstehenden Beispielen noch besser zu begreifen ist.«



Tr. »Ich möchte auch gerne wissen, wie Bindungen und punktirte Noten auszuführen sind.«

D. »Die Bindungen und die Punkte werden beim Singen nicht ausgesprochen, sondern man hält den Ton aus, solange sie gelten. Genau ebensolange muß man die Taste niederdrücken, wie folgendes Beispiel zeigt.«[1]

S. 16.

Nachwort zu diesen Anweisungen.

»Wir kommen jetzt zu den Diminutionen[2], und da will ich Euch noch einmal an die vorher gegebenen Regeln über die Handhaltung erinnern: daß nämlich die Hand gerade zum Arm stehen soll, ein

[1] *E cosi nè più nè meno si deve tener l'armonia nel tasto.*

[2] Ich behalte hier wie auch später die italienischen Ausdrücke für technische Spezialitäten bei. »*Diminutioni*« ist Sammelwort für alle musikalischen Verzierungen, Passagen, Triller etc., ähnlich wie bei Zacconi »*Gorgia*«. Vgl. Vierteljahrsschrift 1891, S. 341. Der Name erklärt sich leicht dadurch, daß bei der Kolorirung von Tonstücken die großen Notenwerthe in kleinere aufgelöst, »zerkleinert« wurden.

wenig gewölbt, die Finger gekrümmt und gleichmäßig, so daß einer nicht höher steht als der andere, daß sie nicht steif sind, sich nicht auflegen und nicht zurückziehen, daß sie die Tasten nicht schlagen, daß der Arm die Hand leitet, daß Hand und Arm immer gerade vor der Taste stehen, die angeschlagen wird, daß die Finger sich gut ablösen, das heißt, daß man keine Taste anschlägt ehe nicht der Finger die vorhergehende losgelassen hat, und daß Aufheben und Andrücken in demselben Moment erfolgt. Man gebe auch acht, daß man die Finger nicht zu hoch über die Tasten hebt, und vor allen Dingen, daß die Hand beweglich und locker spielt. Da wir nun jetzt von den Diminutionen sprechen müssen, so wollen wir mit dem *Grado* beginnen, und dann zu dem *Salto buono* und *Salto cattivo* übergehen.«

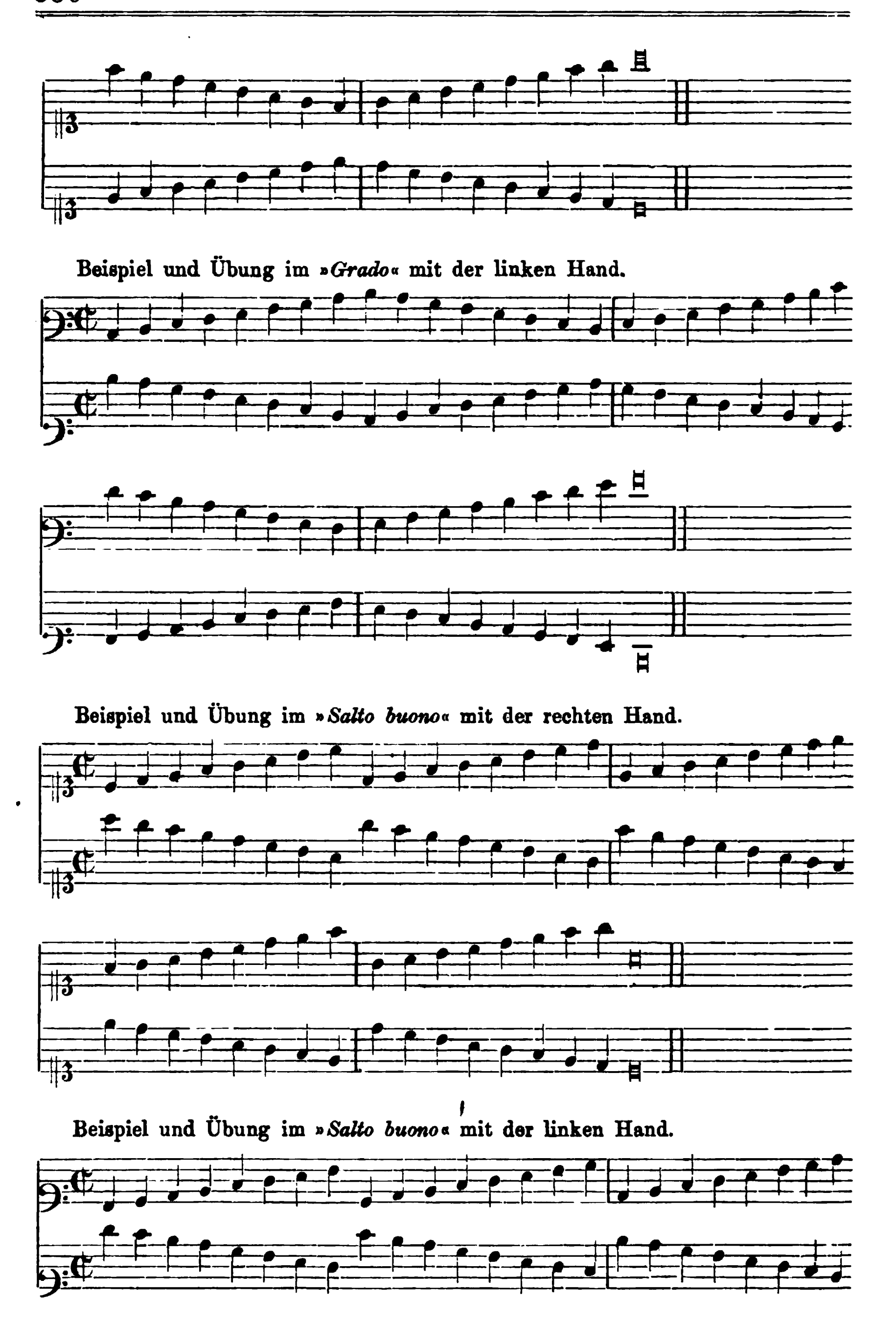
Tr. »An alles dies erinnere ich mich vollkommen. Aber sagt mir, bitte, was die Worte *Grado, Salto buono* und *Salto cattivo* bedeuten.«

Was *grado*, *salto buono* und *salto cattivo* ist.

D. »*Grado* ist, wenn die Noten ununterbrochen stufenweise aufeinander folgen. *Salto buono* ist, wenn die Noten sprungweise fortschreiten, durch Oktaven, Sexten, oder andere konsonirende und dissonirende Intervalle; aber es muß die gute Note sein, die springt. *Salto cattivo* nennt man es, wenn die schlechte Note eins von den genannten Intervallen sprungweise ausführt, wie Ihr an den Beispielen über ut, re, mi, fa, sol, la, sehen könnt. Aber Ihr müßt die Übungen erst mit der rechten und dann mit der linken Hand allein ausführen, damit Ihr besser achtgeben könnt, ob jede Hand die gegebenen Regeln beobachtet. Wenn sie nun beide einzeln gut eingeübt sind, werden sie mit Leichtigkeit die *Toccata di grado*, *di salto buono* und *cattivo* ausführen, die ich Euch nebst vielen anderen Toccaten verschiedener Meister geben werde, damit Ihr selbst erprobt, daß alles, was ich Euch gesagt habe, richtig ist, und daß Die einen gewaltigen Irrthum begehen, die es anders machen.«

Beispiel und Übung im »*Grado*« mit der rechten Hand.




Beispiel und Übung im »*Grado*« mit der linken Hand.
Beispiel und Übung im »*Salto buono*« mit der rechten Hand.
Beispiel und Übung im »*Salto buono*« mit der linken Hand.



Beispiel und Übung im »*Salto cattivo*« für die rechte Hand.



Beispiel und Übung im »*Salto cattivo*« für die linke Hand.



S. 18. Tr. »Das habe ich alles sehr gut verstanden, nur beim *Salto cattivo* weiß ich nicht recht, ob die linke Hand die siebente Note mit dem vierten oder mit dem zweiten Finger greifen soll.«

D. »Darauf antworte ich Euch, daß bei allen absteigenden Noten die letzte mit dem vierten Finger gespielt wird, aber nur, wenn es eine gute Note ist. Es bleibt nur noch zu sagen, daß man die Beispiele des *Grado*, *Salto buono* und *cattivo* gut üben muß, um die Hand daran zu gewöhnen, denn der ganze Takt hängt davon ab.

Und wenn man sie mit Sicherheit, im richtigen Takt und mit Beobachtung aller für die Hand gegebenen Vorschriften ausführt, so ist es klar, daß Alles gut und leicht von statten gehen wird. Durch lange Erfahrung habe ich besonders eine Schwierigkeit beobachtet, und die betrifft die Fingerhaltung der rechten Hand. Einige halten nämlich beim Aufwärtsspielen den zweiten Finger gestreckt und gezwungen, auch den Daumen unter die Hand gezwängt, und den fünften Finger zu sehr eingezogen. Dadurch daß diese Finger in beiden Händen solche Stellung einnehmen, verhärten und spannen sich die Sehnen an, so daß die anderen Finger sich nicht mit Schnelligkeit bewegen können. Daher kommt es, daß das Spiel vieler Organisten, welche die Hand von Anfang an an diese Fehler gewöhnt haben, selten so angenehm klingt, wie es sollte; wenn sie hingegen die Hand locker und weich hielten, würde ihnen alles gut gelingen, so schwer es auch wäre.«

Tr. »Ganz richtig, und ich glaube, daß diese Fehler der schönen Ausführung der Melodie schaden und die technischen Schwierigkeiten vermehren. Jetzt bitte sagt mir etwas über die *Groppi* und *Tremoli*.«[1]

Die Ausführung der *Groppi*.

D. »Über die Ausführung der *Groppi* und *Tremoli* werde ich verschiedene Beispiele geben. Was zuerst die *Groppi* anbetrifft, so werden sie gemischt[2] gespielt, in Semiminimen, Cromen und Semicromen, wie auch in Semicromen und Biscromen. Und man macht sie in verschiedener Art, aufsteigend, absteigend und bei Kadenzen *(ascendendo, discendendo & in accadentia)*, wie man in folgenden Beispielen klar sieht.«

Die Ausführung der *Groppi*.



[1] Für »*Groppo*« und »*Tremolo*« sind im modernen Italienisch die Ausdrücke »*Gruppetto*« und »*Trillo*« gebräuchlich. (Vgl. *Gaspari-Parisini*, *Catalogo del Liceo musicale di Bologna*, S. 208). *Groppo* ist der Triller mit Hülfsnote von unten, *Tremolo* der Triller mit Hülfsnote von oben; beide beginnen mit der Hauptnote. Das später vorkommende *Tremoletto* bezeichnet den Pralltriller.

[2] d. h. in gemischten Notenwerthen.


Groppi di Accadentia.



Tr. »Mit welchen Fingern werden die *Groppi in accadentia* gespielt?«

D. »In der rechten Hand mit dem vierten und dritten Finger, in der linken mit dem zweiten und dritten oder auch mit dem ersten und zweiten, wie es beliebt und bequem ist.«

S. 19. Die Ausführung der *Tremoli*.

»Bei den *Tremoli* muß man darauf achten, daß die Noten zierlich und schnell gespielt werden, und nicht das Gegentheil davon, wie Viele thun, die auch die untere Hülfsnote dazu nehmen, während es doch die obere sein muss. Wer jemals Spieler von Violen, Violinen, Lauten und anderen Saiten- wie Blasinstrumenten beobachtet hat, der muß gesehen haben, daß sie die Tremolonote immer mit dem oberen Hülfston begleiten, und nicht mit dem unteren, wie folgendes Beispiel über der Minima zeigt.«

Tremolo mit der rechten Hand.



Tr. »Mit welchen Fingern muß man die obenstehenden *Tremoli* ausführen?«

D. »Den ersten mit dem zweiten und dritten, und den folgenden mit dem dritten und vierten Finger. Diese Finger haben überhaupt immer die *Tremoli* der rechten Hand zu spielen.[1] Dabei ist zu bemerken, daß in diesem Fall der schlechte Finger die erste gute Tremolonote ausführen kann.«

Tr. »Das Beispiel hier hat acht Biscromen; wie ist nun dieser *Tremolo* zu verstehen, und wie zu spielen?«

D. »Wenn man einen *Tremolo* über einer Minima zu spielen hat, so muß er eine Semiminima dauern, wie obiges Beispiel zeigt. Und das ist bei allen Noten zu beobachten, daß nämlich der *Tremolo* immer die Hälfte ihres Werthes dauert, wie man es bei den verschiedenen Beispielen sehen kann. Damit der *Tremolo* gut gelingt,

[1] Cabezon schreibt für die Ausführung der Triller *(quiebros)* rechts und links dieselben Finger vor, wie Diruta.

muß man auf zwei Dinge achten. Erstens auf die Schnelligkeit der Noten, mit denen man ihn spielt, entsprechend seinem Namen *Tremolo*. Und wenn die Finger leicht und locker gehalten werden, dann wird man ihn gut und schnell spielen.«

Tremolo mit der linken Hand.



Tr. »Mit welchen Finger muß ich den ersten *Tremolo* ausführen?«

D. »Mit dem dritten und zweiten, und den folgenden mit dem zweiten und ersten.«

Tr. »Um das Maß Eurer Güte voll zu machen sagt mir nun, bei welcher Gelegenheit die *Tremoli* zu machen sind.«

Wann die *Tremoli* anzubringen sind.

D. »Man muß sie spielen am Anfang eines Ricercare oder einer Canzone oder irgend eines anderen Stückes. Wenn eine Hand mehrere Stimmen auszuführen hat, und die andere nur eine, so müssen in dieser einen Stimme *Tremoli* angebracht werden und auch sonst, wo es dem Organisten bequem und passend scheint, denn der mit Grazie und am rechten Ort gespielte *Tremolo* verschönt das ganze Spiel und macht die Melodie lebendig und reizvoll. Aber da ich versprochen habe, hierfür einige Beispiele zu geben, so will ich nun einmal abwarten, was Ihr dazu sagen werdet. Das erste wird die Ausführung der *Tremoli* bei Minimen zeigen, das zweite bei Semiminimen, das dritte bei Cromen. Bei Semicromen kann man wegen ihrer großen Schnelligkeit keine anbringen. Zuerst gebe ich das aus Minimen bebestehende Motiv, und dann dasselbe mit *Tremoli* verziert in zwei Arten, ebenso nachher Semiminimen und Cromen für beide Hände.


Tremoli über Minimen. [Rechte Hand.]

Tremoli über Semiminimen.

Tremoli über Cromen.



»Einzelne Organisten (besonders Claudio Merulo) pflegen gewisse *Tremoletti* anzuwenden, wenn die Noten schrittweise abwärts steigen, und greifen dann die folgende Note an, wie man im nächsten Beispiel sieht.«



Tr. »Diese letzten Triller scheinen schwerer zu sein, als die andern.«

D. »Sie sind allerdings nicht für Anfänger. Da wir gerade von *Tremoletti* sprechen, und speziell von denen, die Signor Claudio in seinen *Canzoni alla francese* bei Passagen *(tirate)* anwendet, so ist zu bemerken, daß Ihr sie anfangs sehr schwer finden werdet, bei Beobachtung der Regel über die *Tremoli* werden sie Euch ganz leicht vorkommen. Wenn Ihr auf irgend einer Note einen *Tremolo* findet, müßt Ihr ihn mit dem Finger ausführen, der gerade an der Reihe ist, er sei gut oder schlecht, denn bei den *Tremoli* ist es nicht nöthig, die Regel über die guten und schlechten Finger zu beobachten, weil sie schon in dem Motiv selbst innegehalten wird, wie Ihr an verschiedenen Beispielen sehen könnt.«

---

[1] Dies Achtel ist überzählig; es muß aber wohl so gemeint sein, denn der folgende Takt bringt die normale Ausführung.

S. 21.

Beispiel von *Tremoletti* über *Cromen*.



Tr. »Beim ersten Beispiel finde ich, daß der erste *Tremoletto* auf die gute Note fällt und mit dem zweiten und dritten Finger der rechten Hand ausgeführt wird. Der zweite *Tremoletto* fällt auf die schlechte Note und wird mit dem dritten und vierten Finger gespielt. Bei dem zweiten Beispiel finde ich dasselbe, nämlich daß der *Tremoletto* von vier Biscromen auf die schlechte, und der nächste auf die gute Note fällt.«

D. »Das habt Ihr vortrefflich verstanden. Aber hierüber will ich Euch noch eine andere Regel geben. Wenn nämlich gewisse *Tremoletti* auf synkopirten Noten vorkommen, oder bei Noten auf gleicher Tonstufe und von gleichem Werth, dann darf man sie nicht mit dem Finger spielen, der folgt, denn man kann sonst den Lauf nicht mit der gewöhnlichen Fingerordnung zu Ende spielen. Man muß vielmehr die Finger nehmen, welche am bequemsten liegen, um den Lauf zu Ende führen zu können.«



Tr. »Der erste *Tremoletto* fällt auf die gute Note und wird mit dem zweiten und ersten Finger der linken Hand gemacht. Der zweite *Tremolo* von vier Biscromen fällt auf die schlechte Note; wenn man ihn mit dem dritten und zweiten Finger ausführt, kann man den Lauf nicht mit der rechten Fingerordnung zu Ende spielen. Deßhalb muß man wegen der Synkope, welche die schlechte mit der

guten Note vereinigt, den *Tremolo* mit dem guten Finger beginnen, und ihn also mit dem zweiten und ersten Finger ausführen.«[1]

D. »Gewiß, so ist es, und dieselbe Regel müßt Ihr in der rechten Hand befolgen, wenn etwas Ähnliches vorkommt.«

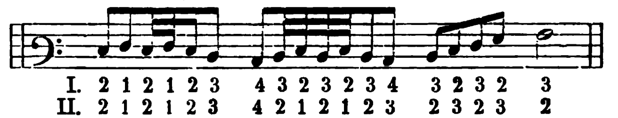
Der Transilvano spricht nun dem Diruta, welcher den Dialog schließen will, weil es allmählig spät geworden, seine höchste Befriedigung über diese Unterweisung aus. Diruta giebt ihm zuletzt noch den guten Rath: »Ihr müßt die Tonleiterübungen zuerst in Cromen machen; wenn sie gut und im richtigen Zeitmaß gehen, verdoppelt Ihr die Schnelligkeit und spielt sie in Semicromen. Dasselbe gilt vom *Salto buono* und *cattivo*, und beim Verfolgen dieses Weges werdet Ihr schließlich die schwierigsten Dinge ausführen.« Der Transilvano erbittet sich noch die versprochenen *Toccaten*, und nach gegenseitigen Höflichkeitsphrasen trennen sich die beiden Interlocutoren.

Es folgen jetzt 17 längere Übungsstücke von Girolamo Diruta selbst und von den bedeutendsten damaligen Komponisten.

1. *Toccata di Grado del primo Tuono di Girolamo Diruta.*
2. ,, *di Salto buono del secondo Tuono di Girol. Diruta.*[2]
3. ,, *di Salto cattivo del sesto Tuono di Girol. Diruta.*
4. ,, *del terzo Tuono di Claudio Merulo.*
5. ,, *del terzo Tuono di Andrea Gabrieli.*
6. ,, *del terzo Tuono di Claudio Merulo.*
7. ,, *del sesto Tuono di Andrea Gabrieli.*
8. ,, *del terzo Tuono* ,, ,, ,,
9. ,, *del sesto Tuono* ,, ,, ,,
10. ,, *del secondo Tuono di Giovanni Gabrieli.*
11. ,, *del quarto Tuono di Luzzasco Luzzaschi.*[3]

---

[1] Diruta's Absicht ist klar. Wenn man mit dem zweiten Finger beginnt und in natürlicher Folge weiter spielt, so kommt der bei I. notirte Fingersatz heraus.



I. 2 1 2 1 2 3 4 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3
II. 2 1 2 1 2 3 4 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2

Das wäre nach dem vorher ausgesprochenen Prinzip ein Fehler; denn das d des fünften Viertels ist eine gute Note, muß also auch mit dem guten Finger gegriffen werden. Aber der dritte ist ein schlechter; benutzt man ihn, so wird die ganze Fingerordnung verkehrt, und statt des zweiten fällt der dritte auf die letzte Note. Folglich muß man den unter II. angegebenen Fingersatz gebrauchen, welcher eine im Sinn Diruta's korrekte Ausführung gestattet.

[2] Schmid der Jüngere hat in seinem Tabulaturbuch die beiden Toccaten *del salto buono* und *cattivo* von Diruta abgedruckt, ebenso die *Toccata del secondo Tuono* von G. Gabrieli und *del terzo Tuono* von Cl. Merulo.

[3] Abgedruckt bei Ritter, a. a. O. II, S. 14.

12. *Di Antonio Romanini del ottavo Tuono.*
13. *Toccata di Paulo Quagliati del ottavo Tuono.*
14. *Di Vincenzo Bellhaver. [Primo Tuono].*
15. *Toccata del secondo Tuono di Gioseffo Guami.*
16. *Toccata del decimo Tuono di Andrea Gabrieli.*
17. *Toccata del XI. e XII. Tuono di Girolamo Diruta.*

S. 62. Diruta und der Transilvano treffen sich nochmals. Letzterer sagt dem Pater, er wäre mit Hülfe der Anweisung sehr gut mit den Toccaten fertig geworden, nur die letzte im elften und zwölften Kirchenton hätte ihm einige Schwierigkeit bereitet. Diruta freut sich, daß es nur diese eine Toccate war, denn sie sei schwerer als die übrigen.

Tr. »Nun möchte ich noch gern wissen, warum man die Regel über die guten und schlechten Noten beim Diminuiren nicht beobachtet, wie man es beim Kontrapunkt und beim Komponiren thut, denn ich habe öfter die schlechten Noten zu Anfang und auch in der Mitte des Halbtakts (*battuta*) spielen müssen, und öfter sprangen auch schlechte Noten.«

D. »Darauf antworte ich Euch, daß beim Diminuiren diese Regel allerdings nicht beobachtet wird; aber wenn man es doch thun kann, ist es besser. Die Toccaten sind sämmtlich Diminutionen, und es kommen auch mehr schlechte als gute Noten darin vor, aber bei der Schnelligkeit hört es sich nicht schlecht an, vielmehr verleihen die schlechten den guten oft Reiz: denn beim Diminuiren richtet man seine Aufmerksamkeit mehr darauf, hübsche und reizvolle Passagen zu machen, als auf die Dinge, welche Ihr erwähnt.«

Tr. »Sehr schön; aber damit ich die guten Eigenschaften Eurer Methode bis auf den Grund kennen lerne, sagt mir doch, ob Jemand, der seine Hand schlecht gewöhnt hat, sie nach diesen Vorschriften richtig umbilden kann.«

D. »Ganz sicher, das kann ich aus eigenster Erfahrung bezeugen. Denn ich hatte schlechten Anfangsunterricht genossen, und die fehlerhaften Angewohnheiten waren durch lange Übung so eingewurzelt, daß die Leute, welche mich beim Spielen sahen und hörten, anstatt Vergnügen dabei zu empfinden, oft lachen mußten. Als ich aber den Irrthum erkannt hatte, in dem ich befangen war, faßte ich den Entschluß, mich von ihm frei zu machen. Ich besuchte verschiedene Orte und kam schließlich hierher nach Venedig, wo ich in der Markuskirche einen Wettstreit der beiden Orgeln hörte. So kunstvoll und anmuthig antworteten sie einander, daß ich ganz außer mir gerieth, und voll Verlangen, die beiden Meister kennen zu

lernen, mich an die Thür stellte. Dort sah ich Claudio Merulo und Andrea Gabrieli erscheinen, beide Organisten an San Marco. Zu ihnen begab ich mich nun und folgte ihrer Lehre, ganz besonders Claudio Merulo's, und seinem Wissen und meinem Fleiß gelang es denn auch, mich von den schlechten Angewohnheiten zu befreien und mich an das Richtige zu gewöhnen.

S. 63. Und das ist der Hauptgrund, welcher mich veranlaßt hat, diese mühevolle Arbeit auszuführen, daß ein tüchtiger Musiker, der gute musikalische Ideen hat, sie aber wegen der Verbildung seiner Hand nicht zum Ausdruck zu bringen vermag, nach dieser Methode leicht die Hand verbessern könne. So wird er seiner Ideen nicht verlustig gehen, was nur zu häufig der Fall ist bei Leuten, die ihre Hand schlecht gewöhnt haben und keine Passage, keinen *Groppo* oder *Tremolo* gut ausführen können, und daher das, was in ihrer Phantasie lebt, durch die Hand nicht auszudrücken vermögen. Diese gleichen, wie ich schon in der Vorrede gesagt habe, einem wohlgebauten Mann, der wegen eines Zungenfehlers seine Gedanken nicht aussprechen kann. Die Zunge der Orgel sind nun, wie Ihr wißt, die Tasten, und wenn diese nicht gut regiert werden, so ist das ein großer Fehler. Ein Anfänger, der eingeübte Stücke fehlerhaft spielt, muß, wenn er sein Spiel verbessern will, alles, was er gelernt hat, vergessen, und nach meiner Methode ganz von vorn anfangen. Ebenso wird Jemand, der noch gar nichts kann, durch die Beobachtung meiner Vorschriften in kürzester Zeit vollkommen gut spielen.«

Zu den sich Unterhaltenden tritt jetzt der Cavaliere Melchior Michele, und sagt, als der Transilvano den Diruta bittet, sein Werk herauszugeben, er möchte es dann dem Fürsten von Transilvanien widmen, der Protektor aller Virtuosen und besonders der Orgelspieler sei. Diruta sagt zu und verspricht auch, einen zweiten Theil folgen zu lassen. Nach abermaligem Austausch von Höflichkeiten trennen sich alle drei.

II.

Der Titel des zweiten Theils lautet:

Seconda parte del Transilvano. Dialogo diviso in quatro libri del R. P. Girolamo Diruta Perugino Minore Conventuale di S. Francesco, Organista del Duomo d'Agobbio. Nel quale si contiene il vero Modo & la vera Regola d'intavolare ciascun canto, semplice, & diminuito con ogni sorte de diminutioni: & nel fin dell' ultimo libro v'è la Regola, la qual scopre con brevità e facilità il modo d'imparar presto à cantare. Opera nuovamente dall' istesso composta, utilissima, & necessaria

a' Professori d'Organi. Con Privilegio. (Druckerzeichen). *In Venetia appresso Giacomo Vincenti. MDCIX.*

Auf dem zweiten Blatt befindet sich die Dedikation »*All' Illustrissima Signora la Signora Duchessa Leonora Ursina Sforza*« datirt aus »*Gubbio il di 25. Marzo 1610.*«[1] Die Paginirung beginnt auf S. 1 des dritten Blatts mit 2, und umfaßt 21 Seiten für das I. Buch. Das II. hat 36, das III. 12 und das IV. 25 paginirte Seiten und 2 Seiten Index ohne Ziffern. Die letzte Seite ist leer.[2]

Der vom ersten Theil her bekannte Transilvano ist auf dem Wege nach der »*Libraria della Pigna*«, um zu fragen, ob der zweite Theil, den Diruta herauszugeben versprochen, schon erschienen sei. Wieder trifft er »zufällig« den Verfasser, der ihm sagt: nein, er wäre noch nicht zur Herausgabe des Werks gekommen, weil er längere Zeit krank war. Aber er läßt dem Wißbegierigen mündlich alle gewünschte Belehrung zu Theil werden.

Zuerst spricht er über die Art, einen beliebigen Gesang aus den Stimmen in die Orgelpartitur zu übertragen. Man theilt erst jede einzelne Stimme durch Striche in Takte von je zwei Semibreven *(battute)*; dann nimmt man liniirtes Papier, welches oben fünf, unten acht Linien im System hat, und überträgt zuerst den Sopran auf das Fünfliniensystem, und dann den Baß auf das achtlinige. Dabei achte man darauf, daß die Hälse der Noten *(le gambe delle Notte)* des Soprans nach oben, der des Basses nach unten gestrichen sind. Danach werden die Mittelstimmen eingesetzt, der Tenor auf das Achtliniensystem über den Baß, einzelne Noten, die eine Oktave über den Baß hinausgehen, nach oben auf die fünf Linien, und so fort. Im allgemeinen werden die Mittelstimmen, Tenor und Alt, nach Belieben auf das Acht- oder Fünfliniensystem vertheilt, wie es am bequemsten für die Ausführung der Diminutionen ist.

Nun folgen zwei-, drei- und vierstimmige Beispiele: zuerst die Stimmen auf zwei, drei oder vier Systemen übereinander, und darunter die Übertragung in die Orgeltabulatur. Diese selbstverständlichen Sachen hier wiederzugeben, ist unnöthig.

Nach einigen Bemerkungen allgemeiner Natur geht Diruta zur

---

[1] Abgedruckt bei Gaspari-Parisini, *Catalogo etc.* S. 208.

[2] Bei der Inhaltsangabe dieses zweiten Theils kann ich mich wesentlich kürzer fassen, wie beim ersten, weil hier Vieles durchaus nicht von anderen Lehrbüchern jener Zeit abweicht. Nur was mir besonders wichtig schien, namentlich alles, was sich auf Klavier- und Orgelspiel bezieht, ist vollständig mitgetheilt. Der zweite Theil ist viel weniger selten, als der erste, mehrere deutsche Bibliotheken, u. a. auch die Berliner, besitzen Exemplare davon.

Anweisung über, ein in die Orgelpartitur übertragenes Stück mit Diminutionen zu verzieren *(d'intavolare diminuito)*.

S. 10. D. »Das Diminuiren ist eine Kunst, die viel Einsicht erfordert *(una arte giudiciosissima)*, denn man muß dazu erstens ein guter Sänger und zweitens ein guter Kontrapunktiker sein.«

Tr. »Wenn Ihr mir die Sache so schwierig ausmalt, benehmt Ihr mir alle Lust dazu.«

D. »Für Euern hellen Verstand ist Alles leicht. Erinnert Ihr Euch nicht, wie wir im ersten Theil schwierige und dunkle Dinge abgehandelt haben, und wie sie Euch durch einfache Beispiele ganz klar und leicht wurden? Das Diminuiren der Partitur wird Euch noch leichter werden, wenn Ihr die Beispiele, die ich Euch geben will, und die Orgelstücke verschiedener tüchtiger Komponisten prüft, insbesondere die Claudio Merulo's, der mehr als jeder Andere sich um die schöne Kunst, Orgelstücke zu diminuiren, verdient gemacht hat, wie man an mehreren seiner Druckwerke, Messen, Ricercari, Canzoni alla Francese und Toccaten sehen kann. Außerdem werde ich Euch noch eine andere Vorschrift geben, um ein kurzes Motiv mit Diminutionen in die Partitur zu übertragen[1] und diese Regel ist so leicht, daß sie Euch antreiben wird, dies schöne und ehrenvolle Unternehmen weiter fortzusetzen.«

Tr. »Da mir Eure Liebenswürdigkeit wieder Muth einflößt, und da ich schon früher erfahren habe, daß Ihr schwierige Sachen leicht zu machen versteht, so will ich auch hierbei Eure Lehre nach allen Kräften ausnutzen.«

D. »Ihr müßt zuerst wissen, daß die Diminutionen in den Stimmen anzubringen sind, die nicht fugiren. Wenn man aber doch eine Fuge diminuiren will, so muß man darauf achten, daß alle Stimmen, die an der Fuge betheiligt sind, in gleicher Weise diminuirt werden, sei es in Semiminimen, Cromen, Semicromen oder Biscromen. Wir gebrauchen fünf Arten von Diminutionen. Die erste nennen wir *Minuta*[1], die zweite *Groppi*, die dritte *Tremoli*, die vierte *Accenti*, die fünfte *Clamationi*. Von jeder dieser Diminutionen will ich Euch im Folgenden verschiedene Beispiele geben, und sodann werde ich Euch alle Stimmen eines vierstimmigen Gesanges von wenigen Noten diminuiren, damit Ihr Alles in Kürze und mit Leichtigkeit begreifen könnt.«

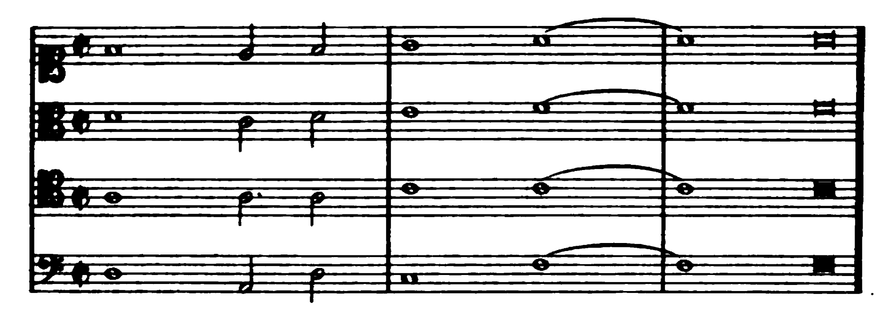
---

[1] *Oltra di questo vi darò un' altra Regola d'intavolare diminuito sopra alcune lettere.* »*Alcune lettere*« kann der Sachlage nach nur »einige wenige Noten« bedeuten, so daß man den Satz wohl in der Weise übertragen darf, wie ich es oben gethan habe.

[1] Die *Minuta* besteht darin, daß die ganze Melodie in Passagen aufgelöst wird, während die übrigen Diminutionen nur zur gelegentlichen Ausschmückung dienen.


Minuta im Tenor.
Auf andere Art.
Minuta im Contralto.
Auf andere Art.
Verschiedene Arten Groppi bei Kadenzen.
Tremolo.
Clamationi.
Accenti.

Thema.





Minuta im Sopran.





Auf andere Art.



Minuta im Bass.



Auf andere Art.



S. 14. Tr. »Das Inpartitursetzen mit Diminutionen ist doch viel schwerer, als ich dachte. Nun bitte erklärt mir die Diminutionen im Sopran, und in den anderen Stimmen, die in einander übergehen, und wobei der Gesang seine Melodie zum Theil oder ganz einbüßt.«

D. »Ihr müßt Euch nicht gleich zu Anfang verwirren lassen, sondern mit Geduld das zu begreifen suchen, was ich Euch sage, und die Beispiele gut ansehen. Die *Minuta* kann in allen Stimmen angebracht werden. Dabei ist zu beobachten, daß man die Anfänge der Zusammenklänge so stark wie möglich anschlägt, um alle Stimmen hören zu lassen; im übrigen kann man von Diminutionen einfügen, welche man mag. Das einsichtsvolle Diminuiren besteht, wie Ihr gesehen habt, darin, daß die erste und letzte Note der *Minuta* über die diminuirte Note hinaus geht, und daß die *Minuta* zu der folgenden Note hinläuft und sie entweder stufen- oder sprungweise erreicht. Sobald es stufenweise geschieht, kann die letzte Note der *Minuta* auch eine Oktave höher oder tiefer endigen, nur muß sie die folgende Note erreichen. Wenn diese Regel beobachtet wird, so schadet es nicht, daß einmal Oktaven- oder Quintenparallelen vorkommen, und weder die Komposition noch die Melodie wird zerstört werden. Bei einzelnen in Partitur gesetzten Cantilenen habe ich [im Gegensatz hierzu] sehen und hören können, wie sie durch das Übermaß der Diminutionen ihre Melodie und ihre Anmuth einbüßten.«

Tr. »Könnte man nicht Diminutionen anbringen, ohne die Komposition und ihre besondere Melodie zu zerstören?«

D. »Gewiß; wenn Ihr die Diminutionen immer dort macht, wo nicht etwa kurze Noten eine Fuge ausführen, oder wo einige oder alle Stimmen zu besonders reizvoller Wirkung zusammentreffen, so werdet Ihr weder die Komposition verderben, noch ihre eigenthümliche Melodie zerstören. Die Diminutionen sollen bei den Noten angebracht werden, die nicht eine Fuge oder ein Thema ausführen. Aber wenn Ihr doch eine Fuge diminuiren wollt, so müßt Ihr darauf achten, daß alle Stimmen in derselben Art diminuirt werden, wie ich schon früher bemerkt habe. Doch können Diminutionen in den Stimmen angebracht werden, welche das Fugenthema begleiten. Um Euch nun in all diesen Dingen geschickt zu machen, will ich jetzt zwei Canzonen in Partitur setzen, eine von Giovanni Gabrieli, und die andere von Antonio Mortaro. Die erste Canzone verläuft in kurzen Noten und hat schnelle Fugen. Wer sie diminuiren wollte, würde ihr allen Reiz nehmen: man kann nur *Tremoli* und *Groppi* dabei anbringen.«

»Die andere Canzone werde ich mit Diminutionen aller Arten in

Partitur setzen; und damit Ihr sehen könnt, bei welchen Noten Diminutionen gemacht sind, werde ich die *Minuta* mit *M*, den *Groppo* mit *G*, den *Tremolo* mit *T*, den *Accento* mit *A* und die *Clamatione* mit *C* bezeichnen.[1] An diesen Canzonen könnt Ihr lernen, wie man ein Stück einfach und mit Diminutionen in Partitur setzen muß, ohne den Reiz der Komposition zu zerstören *(senza guastare le proprie Compositioni & vaghezze loro)*.« [Die erste Canzone hier abzudrucken, schien unnöthig. Die zweite, von Diruta diminuirte, ist im Anhang wiedergegeben.]

Zum Schluß sagt der Transilvano, es schiene ihm zum »*intavolar diminuito*« die Kenntniß des Kontrapunkts unumgänglich nöthig zu sein; Diruta bejaht dies und geht im zweiten Buch zur Lehre davon über. Das ganze Buch bietet nichts Bemerkenswerthes, deßhalb seien hier nur die dort abgedruckten Kompositionen verzeichnet.

S. 24. *Ricercare del primo Tuono A 4, di Luzzasco Luzzaschi.*
S. 25. „ *del secondo* „ *A 4,* „ „ „
S. 26. „ *del terzo* „ *A 4, di Gabriel Fatorini.*
S. 27. *Quarto Tuono.*
S. 28. *Ricercare del quinto Tuono A 4, di Adriano Banchieri.*
S. 29. „ *del sesto* „ *A 4,* „ „ „
S. 30. „ *del settimo* „ *del R. P. F. Girolamo Diruta.*
S. 31. „ *del ottavo* „ „ „ „
S. 32. „ *del nono* „ *di Gabriel Fatorini.*
S. 33. „ *del decimo* „ „ „ „
S. 34. *Undecimo Tuono del R. P. F. Girolamo Diruta.*
S. 35-36. *Ricercare del Duodecimo Tuono del R. P. F. Girolamo Diruta.*

Das dritte Buch handelt von der Bildung, vom Erkennen und vom Transponiren aller Tonarten. Die Beschäftigung mit dem Letzteren nimmt den breitesten Raum ein, so daß man diesen ganzen Theil als eine Transpositionslehre bezeichnen kann. Diruta begründet die Nothwendigkeit dieser Übung damit (S. 4), daß die meisten Orgeln nicht im Chorton gestimmt seien, und der Organist in Folge dessen, wenn er dem Chor antworten wolle, »abseits vom Wege« *(fuor di strada)*, einen Ton oder eine Terz tiefer spielen müsse.[2] Wir können dies

[1] Vielleicht nach Diruta's Vorgang bezeichnet Emilio del Cavaliere in seiner *Rappresentatione dell' anima e del corpo* auch im Notentext gewisse Verzierungen mit Buchstaben, nämlich *g* = *groppolo*, *m* = *monachina*, *t* = *trillo*, *z* = *zimbalo*. Vgl. Baini, *Memorie storico-critiche etc.* 1828. S. 85.

[2] Bontempi, *Historia musica, Perugia* 1695, S. 188, theilt mit, daß die Orgeln der Markuskirche einen ganzen Ton höher standen, als die der anderen Kirchen. Überhaupt hatte man keine feste Orgelstimmung, sie schwankte bis zur Differenz um eine Quinte. Vgl. A. Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten. M. f. M. 1869, S. 86.

Alles übergehen, denn die Unterweisung besteht nur darin, daß ein Musikstück erst in der richtigen Lage, und dann um einen oder mehrere Töne transponirt abgedruckt wird. Doch soll hier noch angeführt werden, was über den Charakter der authentischen und plagalen Tonarten gesagt wird.

S. 11. Tr. »Wenn der Organist im Umfang des ersten Kirchentons spielt, dessen Umfang ebenso wie der Endton auch dem zweiten Kirchenton gemeinsam ist, woran erkenne ich, ob es der erste oder zweite ist?«

D. »An der Melodie. Habt Ihr nicht gehört, daß der erste Ton die Melodie gewichtig und majestätisch macht, der zweite hingegen traurig und klagend?«

Tr. »Wenn der zweite Ton so traurig und klagend ist, wie kommt es denn, daß die Komponisten, die Canzonen, Madrigale oder andere fröhliche Stücke schreiben wollen, nicht von ihm Abstand nehmen?«

D. »Ihr habt ganz recht [mit Eurer Frage]. Aber die Sache verhält sich so, daß sie ihn nach der Oberquarte transponiren und lebhafte und fröhliche Melodien bilden. Wenn ihn jedoch der Organist in seiner natürlichen Lage mit traurigen und klagenden Melodien spielt, so wird man die ihm eigenthümliche Wirkung spüren. Zur Unterscheidung des authentischen von seinem Plagalton, nicht nur für den ersten und zweiten, sondern für alle Töne, will ich Euch nun eine Vorschrift geben, die von Allem, was ich bis jetzt gesagt habe, das Wichtigste und Nothwendigste ist. Es thut mir nur leid, daß der vortreffliche Gioseffo Zarlino, Costanzo Porta und Claudio Merulo, alle drei meine Lehrer, nicht mehr leben, denn diese meine Regel würde ihnen ebenso gefallen, wie sie vielen ausgezeichneten Organisten und Komponisten gefallen hat, die sie beständig anwenden. Besonders hat Adriano Banchieri nach dieser Vorschrift Canzonen in authentischen und Ricercari in Plagaltönen komponirt, mit weiser Beobachtung der richtigen Bildung und melodischen Führung aller Tonarten. Wenn Ihr also Melodien in den authentischen Tönen komponiren wollt, so beobachtet die Regel, daß Eure Themen sich in der Tonart halten und nach der Höhe zu aufsteigen. Die Melodien der Plagaltöne hingegen bewegen sich nach der Tiefe hin, wie Ihr bei den Duos in allen Tonarten gesehen habt, und auch in den vierstimmigen Ricercari verschiedener tüchtiger Komponisten beobachten könnt.«[1]

[1] Diruta täuscht sich hier ganz bedeutend über die Originalität seiner Regel: sie ist uralt (Siehe *Musica enchiriadis*, Gerbert, *Script.* I, S. 154), und wenn sie zu Ende des 16. Jahrhunderts vergessen war, so zeigt das deutlich, wie Stein um

»Zum Schluß will ich noch von dem vierten Ton sagen, daß viele Komponisten den Namen des vierten dem dritten beilegen, und Melodien in ihm nicht verschieden von denen in seinem authentischen bilden. Und was nun den fünften und sechsten betrifft, so muß ich, wenn ich offen sein will, gestehen, daß sie schlechter als die anderen behandelt werden, weil man ihnen ihre richtige Quinte genommen hat. Denn der fünfte und sechste wird mit b*quadro* gesungen, während man sie gewöhnlich mit b*molle* singt und spielt. Ich gestehe, daß ich beim sechsten Ton selbst in diesen Irrthum verfallen bin in jener *Toccata del salto cattivo*, und bei der im zwölften nach der Unterquinte transponirten Ton. Ich that es, weil es allgemein üblich war, und weil ich damals noch nicht wußte, was ich heute weiß.«

Der vierte Theil bringt eine Menge sehr schöner Vorspiele zu kirchlichen Hymnen, von denen Ritter (a. a. O. II, S. 23) zwei (*Ut queant laxis* S. 2 und *Magnificat quinti Toni* S. 11) abgedruckt hat. Auch diese werden nachher transponirt. Dann empfiehlt Diruta dem Transilvano noch das Studium vieler guter Kompositionen mit der für diese Formgattungen charakteristischen Bemerkung: »An Ricercaren, Motetten und Messen werdet ihr gute Erfindung lernen, an Canzonen schnell spielen und an Madrigalen verschiedene Harmonieeffekte.«[1] Von dem Generalbaß will er garnichts wissen, warnt vielmehr energisch vor diesem »faulen Schwindel« (*poltronaria*) und räth, lieber die Gesänge in Partitur zu setzen und regelrecht zu spielen, sonst würde es doch nichts Gescheutes. Nach einigen speziell auf den katholischen Ritus bezüglichen Anweisungen für das kirchliche Orgelspiel, folgt dann eine Abhandlung über den Gebrauch der Register, die in der Hauptsache bei Ritter (a. a. O. I, S. 16) abgedruckt ist, und zum Schluß eine kurze Anleitung zum Singen. Mit lebhaftem Dank verabschiedet sich der Transilvano von seinem Unterweiser.

III.

Um die Stellung zu präcisiren, die der »Transilvano« innerhalb seiner Zeit einnimmt, wird es nöthig sein, einen kurzen Blick auf

Stein von dem scheinbar so festgefügten Bau der Kirchentonarten losbröckelte, abgespült von dem Strom des moderneren Dur und Moll, der aus der Volksmusik hereinfluthete. Ob übrigens gerade Zarlino über Diruta's angebliche Erfindung sich so sehr gefreut haben würde, wie dieser annimmt, scheint mir zweifelhaft, denn die vielgerühmte Regel findet sich fast mit denselben Worten, nur besser begründet, in den *Istitutioni harmoniche* (P. IV, cap. 15) ausgesprochen.

[1] *Li Ricercari, Motetti, & Messe vi fanno fare buona fantasia, le Canzone sonare allegro, & li Madrigali variati effetti d'Armonia.*

den Stand des Musikunterrichts im 16. Jahrhundert zu werfen, insbesondere auf den Stand des Klavier- und Orgelunterrichts. Denn auf ihrer Eigenschaft als Lehrbuch beruht der Hauptwerth von Diruta's Publikation, und die absolute Größe dieses Werthes würde sich aus einer Vergleichung des Transilvano mit anderen ähnlichen Werken jener Zeit ergeben, und aus dem Nachweis, ob und wie weit er über sie hinaus schreitet.

Die Beschäftigung mit der Musik war im 16. Jahrhundert nicht nur eine Liebhaberei, die man pflegen konnte oder auch nicht, sie war für den gebildeten Mann eine Pflicht, und es galt — immer im Hinblick auf die Gepflogenheiten des griechischen Alterthums — gewissermaßen als Schande, in der Tonkunst unerfahren zu sein. Namentlich in Italien. Baldessare Castiglione bezeichnet die Musikübung geradezu als Nothwendigkeit für den Kavalier, und erhebt sich sogar zu dem Ausspruch: »Wer die Musik nicht liebt, dessen geistige Fähigkeiten sind sicher nicht ganz in Ordnung«.[1] Das klingt wie eine Vorahnung von Shakespeare's berühmten, noch schärfer gefaßten Worten aus dem fünften Akt des Kaufmanns von Venedig: »Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst« etc. Die Liebhaberei dieser Kunst nahm schließlich so ausschweifende Dimensionen an, daß sich warnende Stimmen dagegen erhoben und die Frage aufgeworfen wurde, ob der Musik wirklich solch hoher Werth innewohne, wie ihre Verehrer behaupteten, und ob es für einen Mann nicht nothwendigere und nützlichere Dinge zu thun gäbe, als musiziren[2]. Bei der Bedeutung, welche die Tonkunst also damals hatte, ist es begreiflich, daß man die Jugend schon früh zu einem intensiven Studium derselben anhielt. Freige[3] verlangte für die Kinder bereits im zweiten Schuljahr drei Musikstunden in der Woche, und vom vierten Jahr ab gar fünf. Es kam für die Musikübung hauptsächlich der Gesang in Betracht, erst in zweiter Linie das Instrumentenspiel. Und unter den Instrumenten wieder behauptete die Laute den Vorrang, die ein reicher nüancirtes Spiel gestattete, als die besaiteten Tasteninstrumente. So durfte Louys Venegas die Harfe und

---

[1] B. Castiglione, *Il Cortegiano. Venetia* 1528. L. I, cap. 47. »*Chi non la gusta (la musica) si può tener certo che abbia gli spiriti discordanti l'un dall' altro*«, und I, 48. »*La musica non solamente è ornamento, ma necessaria al Cortegiano*«.

[2] Fr. Bocchi, *Discorso sopra la Musica. Fiorenza* 1581. S. 14. Er kommt zu dem Schluß (S. 31): »*Non è la musica utile, nè necessaria, ma ci areca diletto alcuna volta, e ci conforta; nè tanto di privilegio e di honore si attribuisce, quanto gli artefici troppo di quella amatori le assegnano.*«

[3] *Paedagogus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint. Basileae* 1582.

Vihuela als vollkommener, aber auch schwerer bezeichnen, wie die Klaviere.[1] Aber gerade der letzte Punkt, die größere Schwierigkeit der Laute, drängte sie dem bequem zu behandelnden Clavichord und Clavicymbel gegenüber immer mehr in den Hintergrund, und um so weiter, je gründlicheren Verbesserungen diese unterworfen wurden. Schon Castiglione[2] rühmt die Tasteninstrumente, weil auf ihnen alle Intervalle sehr rein klängen und weil sie die leichte Ausführung vieler Stücke gestatteten, welche »die Seele mit musikalischem Wohllaut erfüllen.« Das Clavichord und seine Verwandten schwangen sich bald zu den Lieblingsinstrumenten der Dilettanten, besonders der Damenwelt, empor. Wie ernsthaft man sich eine gründliche Schulung angelegen sein ließ, beweist der bekannte Brief des Kardinals Pietro Bembo an sein Töchterchen, dem er die Erlernung des Monochordspiels dringend widerräth mit dem Hinweis auf die Mühen dieses Studiums. Mindestens zehn oder zwölf Jahre müßte sie ihm widmen, um einigermaßen Gutes zu leisten.[3] Über die Art und Weise des Unterrichts wissen wir so gut wie nichts, denn gelegentliche Andeutungen geben nur ein ziemlich mattes Bild davon. Zum Beispiel erzählt Pietro della Valle in seinem Traktat »*Della Musica dell' età nostra*«[4], sein erster Lehrer auf dem Cembalo sei Stefano Tavolaccio gewesen, Organist an der Kirche der Madonna del Popolo in Rom. Er brachte dem erst sieben Jahre alten Knaben die Handhaltung bei und ließ ihn lange Zeit im Umfang einer Quinte spielen, weil er noch keine Oktave spannen konnte. Darauf lernte Pietro die Intavolatura lesen und verstehen, und das erste Stück, das er spielte, war die Villanella »*La prima volta ch'io*«. Wenig später mußte er Kompositionen von Arcadelt singen. Diese waren ihm nicht ganz unbekannt, denn Don Boezio Civitella, ein Freund der Familie, hatte ihm schon früher ihre Kenntniß und die der Noten vermittelt, und ihm dadurch »die ersten Pforten der Musik geöffnet«. Bei seinem zweiten Lehrer Quintio Solini, dem Nachfolger Tavolaccio's an S. Maria del Popolo, lernte er die Anfangsgründe des Kontrapunkts und des Generalbaßspiels, auch ein wenig Theorbe klimpern. Das letztere gab er aber bald wieder auf, weil es seiner Klaviertechnik schadete. Nach Solini, einem Künstler der alten Schule,

---

[1] *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, Alcala* 1557. Vgl. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas. Bruxelles*, 1867—88. B. VIII, S. 453.

[2] a. a. O. II, cap. 12. *Sono ancor harmoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perchè hanno le consonanze molto perfette, e con facilità vi si possono far molte cose, che empiono l'anima della musical dolcezza.*

[3] Caffi, *Storia della Musica sacra etc.* Venetia 1854. I, S. 95.

[4] Doni, *Trattati di Musica,* Florenz 1763. II, S. 258. ff.

lockte ihn die modernere, glänzendere Manier Paolo Quagliati's, unter dessen Leitung er seine Klavierstudien vollendete. Daneben hatte er sich noch mit dem Violin- und Viola da gamba-Spiel beschäftigt. Heute dürfte kaum mehr ein Musikdilettant in der Lage sein, auf eine so umfassende künstlerische Vorbildung zurückblicken zu können, während das im 16. Jahrhundert nicht Ausnahme, sondern, wenigstens in den vornehmeren Ständen, die Regel war.

Von einem streng systematischen Unterricht konnte überall nicht die Rede sein. Das gewöhnliche Verhältniß zwischen Theorie und Praxis herrschte auch hier: die Instrumentalmusik hatte bereits eine ziemlich hohe Stufe erreicht, als man sich noch stark mühte, nur die ersten Bausteine für einen geordneten Lehrgang zusammenzufügen. Daher mag es denn kommen, daß das Spiel selbst der zünftigen Organisten bisweilen sehr viel zu wünschen übrig ließ, wie die drastischen Schilderungen von H. Finck,[1] O. Luscinius[2] und Vincenzo Galilei[3] beweisen. Das früheste uns bekannte Werk, das eine Beschreibung von Instrumenten und eine Andeutung ihrer Behandlung giebt, ist Virdung's weit verbreitete »Musica getutscht« (1511)[4]; auf ihr beruhen im Wesentlichen die Lehrbücher von Agricola (*Musica instrumentalis* 1529, 1545) und Luscinius. In keiner dieser Schriften wird auf das eigentlich Technische des Klavier- oder Orgelspiels eingegangen. Virdung erklärt es sogar für unmöglich, die Applikatur in ihrer Mannigfaltigkeit schriftlich zu lehren, und Luscinius schließt sich dieser Meinung an und verweist den Schüler auf die mündliche Unterweisung eines erfahrenen Organisten.[5] Das nächste gedruckte Werk, das der Klavierspieltechnik einige Aufmerksamkeit zuwendet, ist Elias Nicolaus Ammerbach's »Orgel- oder Instrument-Tabulatur« (Leipzig 1571). Wahrscheinlich sind inzwischen noch mehr Lehrbücher erschienen, die sich im Lauf

---

[1] *Practica Musica*, Wittenberg 1556.

[2] *Musurgia, Argentorati* 1536. S. 56 u. 57.

[3] *Dialogo della Musica antica e della moderna*. Fiorenza 1581. S. 138 ff.

[4] Vander Straeten a. a. O. I, S. 276 beschreibt eine französische Übersetzung dieses Werks von 1529, und eine holländische von 1568.

[5] Virdung, a. a. O. . . . man kan dir auch nit für geschreiben wie du dyne finger zu den löchern der pfeiffen oder die selben zu den pünden vnd kören der lauten oder zu den schlüsseln der clauierten instrument solt oder müssest appliciern, Ich glaub auch nit das es alles einer beschreiben möchte, von der manigfaltigkeit wegen des contrapunkts und der diminution. Luscinius, a. a. O. S. 55. *Nam praxis quomodo literis tradi possit, non video.* Später: *Opus autem quomodo tractare debebis a magistro in ea re perito docendus es.*

der Zeit verloren haben. So verzeichnet Fr. Doni[1] unter den musikalischen Veröffentlichungen auch »*Della facilità de' tasti*« und »*De Gruppi, diminutioni, & tremoli della mano*« von Vittoria organista. Aber wir wissen nichts mehr von ihnen, und so mag es mit manchen anderen auch sein. Ebenso haben sicher berühmte Lehrer des Orgelspiels ihre eigene Unterrichtsmethode gehabt und wohl auch Einiges darüber aufgezeichnet, was nach dem Tode seines Autors verzettelt wurde oder noch in Archiven ruht. Das vor einigen Jahren von Carl Paesler veröffentlichte Fundamentbuch von Hans von Constanz[2] ist so ein Dokument. Es bildet in Bezug auf spieltechnische Angaben eine Vorstufe zu Ammerbach. Das Werk wird eröffnet durch allgemeine Regeln über die Fingersetzung bei laufenden Figuren und Doppelgriffen, von denen die erste, daß die Wahl eines Fingers für jede Note immer von der folgenden Note abhänge, und die neunte, daß der Finger, der einen Ton anschlagen soll, vorher möglichst nicht beschäftigt sei, die weitestschauenden sind. Die Fingersätze für Laufwerk beziehen sich nur auf eine Folge von vier Noten in zwei verschiedenen Figuren auf- und abwärts, und bei Doppelgriffen wird die Applikatur für Terz, Quinte, Sexte und Oktave angegeben.

Ammerbach geht darin ein ganzes Stück weiter. Er giebt nicht nur den Fingersatz für die diatonische Skala in der rechten und linken Hand, sowie für die Griffe der Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave, None und Dezime, sondern auch die Art, wie zwei in Sekunden auf- und absteigende Noten durch »Mordanten« verziert werden; er erläutert ferner die Applikatur an fünfzehn verschiedenen Beispielen von Passagenformen, mit der Begründung: »Weil aber . . . alle griff der Applikatur durch Regeln nicht können erkläret werden, will ich dieselben durch Exempel fürstellen, daraus man andere art und weise leichtlich wird judiciren können«. In der Reihenfolge der Stücke ist ein gewisses System beobachtet worden, über das sich Ammerbach selbst in der Vorrede folgendermaßen äußert: »Weil die anfahenden nicht bald ihre Finger dermassen gewehnet vnd anbracht, das sie Stücke mit Leufftlin vnd Coloraturen schlagen können, vnd gleichwol von nöten, das die gesetzten vnd gegebenen Regeln von der *application*, durch vbung gemein werden, hab ich etliche gemeine deutsche Tenores schlecht aus den Noten

[1] *Libraria*, *Vinegia* 1580. S. 104 (2. Aufl. aber schon 1550). Vgl. auch Paduanius, der am Schluß seiner Institutiones (Verona 1578) verspricht: *Exspecta amice lector, quum plus ocii nactus ero, alia opuscula, nempe de diminutionibus Organicis ad quorumcumque instrumentorum musicalium lusus pertinentibus.*

[2] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889, Heft I.

in die Tabulatur gesetzt, darinn die anfahenden erstlich sich vben, vnd die *regulas ad usum transferirn* können. Darauf folgen nun im andern Theil etliche artige deutsche Tentze, vnd lustige Galliarda und Passametzo, welche von jungen Leuten gemeiniglich begeret, vnd lieber als andere Muteten gelernet werden. Entlich hab ich im dritten Theil hinzu gethan, etliche gemeine fröliche Muteten, vnd dieselben mit Coloraturen vnd Leufftlin gezieret, Darinne ein junger Gesell, so ihm in den vorigen einigermassen ein *habitum acquirirt*, sich exercieren, vnd darnach solche art vnd Coloraturen von sich selbs aus auff andere Stück tragen vnd gebrauchen kan.« Doch sind schon die ersten vierstimmigen Sätze so schwer, daß sie dem Schüler nicht geringes Kopf- und Fingerzerbrechen verursacht haben mögen.

Zeitlich nur wenige Jahre später als Ammerbach's Tabulatur erschien ein spanisches Werk: »*Obras de Musica para tecla arpa y vihuela*« von Antonio de Cabeçon, Madrid 1578.[1] Antonio war schon 1566 gestorben, und sein Sohn Hernando hatte die Stücke gesammelt, in eine Ziffernotation umgeschrieben und mit Vorwort und Einleitung versehen. In dieser Einleitung giebt er auch einige technische Winke. Erst wird die Notenschrift und der Takt auseinandergesetzt, sodann der Fingersatz für auf- und absteigende Passagen und für Doppelgriffe, Sexten, Quinten und Terzen, sowie für Triller. Zwei Tasten sollen niemals mit einem Finger gegriffen, es soll immer sauber gespielt und ein neues Stück erst dann in Angriff genommen werden, wenn das alte geläufig und gut im Takt geht. Schüler, die noch garnicht spielen können, sollen mit den zweistimmigen Stücken beginnen und nach und nach zu drei- und vierstimmigen übergehen. Wer es in dieser Kunst übrigens zu etwas bringen wollte, der müßte »einige Tage« bei einem guten Spieler Unterricht nehmen, für sein ferneres Studium aber brauchte er sich nur an jenes Buch zu halten. Die Anordnung der Stücke ist streng systematisch, von einfach zweistimmigen Sätzen zu drei- und vierstimmigen und weiter zu Toccaten *(tientos)* und kolorirten Canzonen *(canciones glosados)* fortschreitend. Was in allen diesen Werken über Technik gesagt wird, ist demnach herzlich wenig. Wie weit Diruta alle seine Vorgänger hinter sich läßt, nicht nur in Bezug auf die räumliche Ausdehnung, sondern auch auf Gründlichkeit und Tiefe seiner Auseinandersetzungen, das dürfte schon aus der Lektüre des übersetzten Transilvano klar geworden sein. Es wird noch mehr in die Augen springen, wenn wir

---

[1] Das einzige bekannte Exemplar befindet sich auf der königl. Bibliothek in Berlin.

den Inhalt schnell überlaufen und an einzelnen der Erörterung bedürftigen Punkten kurz verweilen.

Diruta verzichtet von vorn herein auf die Mithülfe der mündlichen Unterweisung und unternimmt es, den Schüler ganz allein durch seine schriftliche Anleitung vom ersten Anfang zur Vollendung zu führen. Die eingestreuten Stücke, die bei den anderen Werken die Hauptsache sind, dienen hier nur als Mittel zum Zweck, zur praktischen Anwendung des theoretisch Gelehrten, nehmen deßhalb auch einen relativ kleinen Raum ein. Der etwas weitschweifige, aber anschauliche und leicht faßliche Unterricht beginnt wie billig mit der Erklärung der Klaviatur. Es ist interessant zu sehen, wie Diruta die Unzulänglichkeit der Solmisation wohl fühlt und ganz unumwunden ausspricht, der Gebrauch der sieben Tonbuchstaben sei bequemer und leichter zu erlernen als die Handhabung der Guidonischen Silben, wie er aber doch nicht wagt, mit dem durch lange Gewohnheit geheiligten Gebrauch zu brechen, und sehr eingehende Übungen in der Mutation anstellen läßt.

Bei der Erklärung der Klaviatur fällt die Bemerkung auf, daß einige Orgeln das »*mi, re, ut*« hätten, und andere nicht. Es ist, wie schon in der Anmerkung gesagt war, die »kurze Oktave« gemeint. Diese bestand darin, daß die tiefsten schwarzen Tasten, nicht chromatische Erhöhungen der weißen waren, sondern dazu dienten, den Umfang des Instruments noch tiefer nach unten auszudehnen. Diruta's Orgel wies, nach der genauen Beschreibung auf S. 7 des Transilvano, folgende Tastenlage in der tiefsten Oktave auf:

D E B
C F G A H c

Diese Folge war die allergewöhnlichste. Praetorius führt im *Syntagma musicum* (B. II.), wo er die Dispositionen der berühmtesten Orgeln seiner Zeit beschreibt, auch mehrere kurze Oktaven an, unter denen die der Schloßkapelle zu Schöningen und der Dresdener Hofkapelle genau dieselbe Anordnung zeigen, wie Diruta's. Ein Portativ der königl. Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin hat die gleiche Tastendisposition, ebenso überliefern sie auch Cerone[1] und Quirin von Blankenburg[2]. Ammerbach's kurze Oktave war etwas anders[3], nämlich so:

---

[1] *El Melopeo, Napolis 1613.* S. 932,

[2] *Elementa musica, 's Gravenhage 1739.* S. 142.

[3] Orgel- oder Instrument-Tabulatur, Leipzig 1571. Da Ammerbach an der Thomaskirche Organist war, so wird sich die Angabe wohl auf die Orgel jener Kirche beziehen. Es muß auffallen, daß Praetorius, der die Disposition der Thomaskirchenorgel mittheilt, dieser kurzen Oktave nicht Erwähnung thut.

C D B

E F G A H c

Bisweilen spaltete man auch die ersten beiden schwarzen Tasten, um neben dem Vortheil der Erweiterung der Klaviatur zugleich noch Fis und Gis zu haben, folgendermaßen:

Fis Gis

D E B

C F G A H c.

Das war nach Praetorius bei den Orgeln im Kloster Riddagshausen und zu Bückeburg im Pedal der Fall, während eine Hausorgel der Berliner Sammlung dasselbe im Manual aufweist. Wie bei der Orgel brachte man die kurze Oktave auch beim Spinett an. Mersenne giebt die leider etwas unklare Beschreibung einer solchen[1]. Die beiden tiefsten schwarzen Tasten (cis und dis), von denen die erste gespalten war, sollten dazu dienen, zur Terz und Quarte der ersten weißen Taste hinabzusteigen. Also vielleicht so:

A H

G H G A

c d e f oder c d e f

oder in einer anderen, ähnlichen Kombination. Hipkins hat Mersenne mißverstanden, indem er unter c noch eine letzte, weiße Taste annahm, und das »*dont la première est couppée en deux*« auf die erste weiße (statt schwarze) Taste bezog.[2] Er konstruirt aus diesem Irrthum heraus folgende kurze Oktaven:

A H A Es F A H od. Es

G C D E F. G C D E F. G C D E F.

Ob die so geordnete C-Kurz-Oktave, wie sie Hipkins nennt, in der Praxis vorgekommen ist, weiß ich nicht; keinesfalls geht es aber an, sie als die allgemein herrschende für Frankreich, Deutschland und England anzunehmen, und Italien die zuerst beschriebene — um bei Hipkins' Nomenklatur zu bleiben — F-Kurz-Oktave zuzutheilen. Wir wir gesehen haben, war diese letztere in Deutschland und den Niederlanden gerade so verbreitet, wie in Italien und Spanien, und

---

[1] *Harmonie universelle 1636. Livre III. des instruments.* S. 107: *Elle* (die Epinette) *n'a que 31 marches dans son clavier, et autant de chordes sur la table; de sorte qu'il y a cinq touches cachées* (auf der Zeichnung nämlich) *à raison de la perspective, à scavoir trois des principales, et deux feintes, dont la première est couppée en deux; mais ces feintes servent pour descendre à la Tierce, et à la Quarte de la première marche, ou du C. sol, afin d'arriuer iusques à la 3. Octave, car les 18 marches principales font seulement la Dix-huictiesme, c'est à dire la Quarte sur deux Octaves.*

[2] Grove, *Dictionary of music and musicians.* III, S. 653.

man darf sie deßhalb wohl als die meistgebrauchte bezeichnen. Alle Umstände weisen auch darauf hin, daß sie aus der F-Lage heraus gewachsen ist. Die kurze Oktave war ja nicht blos ein willkürliches Durcheinanderwerfen der Tasten, wie Ritter anzunehmen scheint,[1] wenn er Schlick vorwirft, er hätte durch sein Verlangen, daß das tiefe B im Pedal eine Untertaste, wie bisher, sein solle, die gleichmäßige Anordnung der Oktaven gestört und ein Beispiel gegeben, das für die Zukunft in Gestalt der kurzen Oktave verhängnißvoll wurde.[2] Das, was Schlick will, ist gar keine kurze Oktave, sondern einfach eine Verkehrtheit aus falsch verstandener Pietät gegen einen alten Brauch. Die kurze Oktave ist aus dem Bedürfniß entstanden, die Orgeln, deren Umfang allmälig bis zum F hinabgeführt war, nach der Tiefe hin noch mehr zu erweitern, um voller klingende Toniken und Dominanten für die Schlüsse zu gewinnen. Da in der tiefsten Oktave für F und G keine chromatischen Erhöhungen vorhanden waren, so benutzte man das, um schwarze Tasten einzufügen, welche zwei der gewünschten tieferen Töne angaben. Für den dritten mußte dann noch Raum unter dem F geschaffen werden. Es sei noch bemerkt, daß der Ausdruck »*mi*, *re*, *ut*«, den Diruta gebraucht, damals in Italien *terminus technicus* für die kurze Oktave gewesen zu sein scheint, wenigstens verwendet ihn Banchieri an verschiedenen Stellen in demselben Sinn[3].

Die sehr ausführliche Erörterung Diruta's über die Wirkung des ♭, ♯ und ♮ ist immer in Bezug zum Orgelspiel gesetzt, und so klar, daß sie auch dem völlig Ungeübten sofort deutlich sein muß.[4]

Zu den wichtigsten Partien des Buches zählt das, was über Körper-, Hand- und Fingerhaltung gesagt ist. Es beweist, wie tief die guten italienischen Organisten in das Wesen der Spieltechnik eingedrungen waren, wie fest sie das, was noth that, im Kernpunkt erfaßt hatten. Ich sage: »die italienischen Organisten«, denn ich möchte das Verdienst für diese ganz vortrefflichen Bemerkungen nicht Diruta allein zuschreiben, sondern glaube, daß hier vor allem

---

[1] a. a. O. I, S. 88.

[2] War denn übrigens B jemals Unter- und H Obertaste? Ich habe nichts finden können, was darauf hinwiese, außer jener kurzen Bemerkung in Schlick's »Spiegel der Orgelmacher und Organisten«. Es ließe sich diese Abnormität nur so erklären, daß an ganz alten Orgeln, die nach Praetorius (*Synt. mus.* II, 94) entweder nur b oder nur ♮ hatten, und diatonisch in Untertasten verliefen, bei der F-Stimmung dem b zur Erweiterung der Modulationsfähigkeit eine Obertaste h hinzugefügt wurde.

[3] *Organo suonarino, Venetia* 1622. S. 2. *Conclusioni del suono d'organo.* 1609. f. 14.

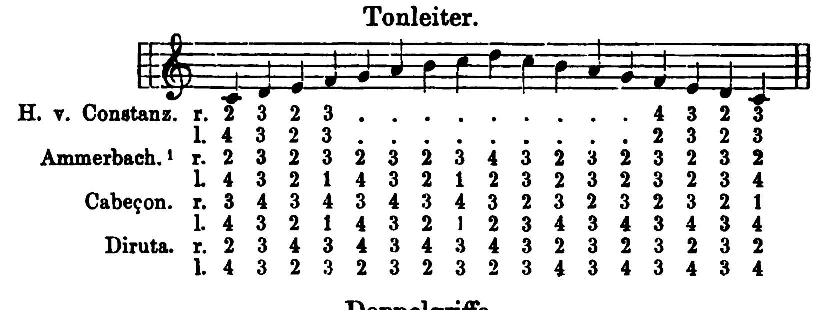
[4] In den Stücken gebraucht D. übrigens immer ♯ als Erhöhungszeichen für b, niemals ♮.

Merulo durch den Mund seines Schülers zu uns redet. Messer Claudio, der Meister der Tasten, war durchaus kein Meister des Stils, wie die von Caffi veröffentlichten Briefe und die in der Beilage abgedruckten Vorreden beweisen, und er hat beim Unterricht wahrscheinlich mehr durch sein Spiel, durch »Vormachen« und »Nachmachenlassen« gewirkt, als durch die Macht eindringlicher Rede. Die rückhaltlose Bewunderung, die er Diruta's Unternehmung zollte, wird sich deßhalb in erster Linie darauf bezogen haben, daß dieser intelligente Künstler den richtigen und deutlichen schriftlichen Ausdruck für seine Lehren gefunden hatte. Alles, was hier auseinandergesetzt wird, ist für jene Zeit vollkommen neu, in keinem andern Werk finden sich diese Dinge auch nur erwähnt, und alles zeugt von so überraschend scharfer Beobachtung einer mustergültigen Praxis, besonders die Bemerkungen über Andruck und Anschlag, über die Lockerheit der Hand beim Spielen mit dem treffenden Vergleich vom Ohrfeigen und Streicheln, über das präzise Ablösen der Finger, daß es heute noch dieselbe volle Geltung beanspruchen darf, wie vor dreihundert Jahren. Ebenso neu wie gut sind auch die Bemerkungen über den Unterschied zwischen der Art, Klavier und Orgel zu spielen. Bisher tritt das Clavicymbel immer nur in Abhängigkeit von der Orgel auf, über eine Verschiedenheit der Behandlung beider verlautet nichts. Hier ist der erste Schritt gethan, sie von einander zu trennen, und aus ihrem eigensten Charakter heraus für jedes eine besondere Spielweise zu schaffen. Bezeichnend genug werden die Klavierspieler schlechtweg »Tanzspieler« genannt und nur die Orgelmusik mit dem stolzen Namen »*Musica*« bedacht. Das scheint darauf zu deuten, daß die großen Kompositionsformen, Toccate, Canzone etc. für die Orgel gedacht waren, und daß dem Clavichord und Clavicymbel zumeist Stücke zufielen, die der geselligen Unterhaltung dienten. Die beiden grundsätzlich verschiedenen Instrumente hatten als Eigenes auch grundsätzlich verschiedene Stücke: dem einen gehörte die Kunstmusik, dem anderen die Volksmusik. Am Ende des 16. Jahrhunderts sehen wir sie zusammenlaufen; die Anweisung Diruta's, wie der Clavichordspieler »Musik« und der Organist Tänze auszuführen habe, veranschaulicht in beinah körperlicher Weise den Durchdringungsprozeß, den die Stoffgebiete der Orgel und des Klaviers damals erfuhren — nur um sich nach erfolgter gegenseitiger Befruchtung später desto energischer zu trennen. Ich habe den Auseinandersetzungen Diruta's nichts hinzuzufügen; ihre ausgezeichnete Brauchbarkeit und Richtigkeit ergiebt sich für den Kundigen beim Durchlesen von selbst.

Die Fingersatzangaben im Transilvano haben das Gute, daß sie

ganz abstrakt, und so allgemein wie möglich gehalten sind, in folgedessen auch eine ziemlich weit gehende Anwendbarkeit finden können. Die Regel von den guten und schlechten Noten und Fingern ist nicht gerade geistreich, aber pädagogisch praktisch; sie giebt dem Schüler einen festen Halt, gewöhnt ihn an ein bestimmtes Prinzip der Fingerfolge und erspart ihm jedenfalls viel unnütze Überlegungsschmerzen. Vor Hans von Constanz und Ammerbach hat Diruta's Art den Vorzug, daß stets ein längerer Finger über einen kürzeren übergesetzt wird, niemals umgekehrt. Die Anwendung der Generalregel auf den einzelnen Fall erfährt ihre Illustration an verschiedenen Beispielen, nicht ausreichend, um den Fingersatz in allen seinen Komplikationen zu zeigen, aber völlig genügend, um dem strebsamen Schüler die Wege zu ebnen. Garnicht engherzig zeigt sich Diruta bei der Anweisung für die Doppelgriffe: nur für die Oktave wird der erste und fünfte, für die Quinte der erste und vierte oder zweite und fünfte Finger angegeben, im Übrigen freie Wahl gelassen nach Maßgabe der Bequemlichkeit. Zur Übersicht seien die im Lauf des 16. Jahrhunderts gebrauchten Tonleiter- und Doppelgrifffingersätze, soweit sie bekannt sind, zusammengestellt:

Tonleiter.



H. v. Constanz.	r.	2	3	2	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	3	2	3
	l.	4	3	2	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	3	2	3
Ammerbach.[1]	r.	2	3	2	3	2	3	2	3	4	3	2	3	2	3	2	3	2
	l.	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	2	3	2	3	2	3	4
Cabeçon.	r.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	2	3	2	3	2	3	2	1
	l.	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	4	3	4	3	4	3	4
Diruta.	r.	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3	2	3	2	3	2	3	2
	l.	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4	3	4	3	4	3	4

Doppelgriffe.

	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave	None	Dezime.
H. v. Constanz	4 2	—	5 2 (Quinte–Sexte)		—	5 1	—	—
Ammerbach	4 2	5 2 (Quarte–Sexte)			5 1 (Septime–Dezime)			
Cabeçon	3 4 5 1 2 3	—	4 1	3 1	—	—	—	—
Diruta	Wie es am bequemsten ist. (Terz–Quarte)		4 5 1 2	Wie es am bequemsten.	—	5 1	—	—

---

[1] Ammerbach's Beispiel läuft von f—b' und und zurück nach c', so daß links der Daumen auch auf b fällt. Ich habe es nach Cdur transponirt und auch

Cabeçon und Diruta beginnen die Numerirung beim Daumen mit 1 und endigen beim kleinen Finger mit 5. Hans v. Constanz und Ammerbach beginnen beim Zeigefinger mit 1 und bezeichnen in folgedessen den kleinen Finger mit 4. Der Daumen hat beim ersten die Ziffer 5, beim zweiten eine Null. Woher kommt diese eigenthümliche Numerirung bei den Deutschen, die den Daumen anfangs ganz zu übergehen scheint und ihn erst nachträglich in die Fingerordnung gewissermaßen einschmuggelt? Man nimmt gewöhnlich an, daß der Daumen zuerst beim Klavier- und Orgelspiel vollkommen ausgeschlossen und erst später, als die reicher entwickelte Technik ihn unentbehrlich machte, zur Dienstleistung herangezogen wurde. Das kann nicht ganz richtig sein; gebraucht muß man ihn immer haben, wenigstens für größere Spannungen, und bei den weit mensurirten Orgeln des 15. Jahrhunderts vielleicht noch mehr als später, wo die Tastenbreite schmäler wurde. Ich möchte den Grund anderswo suchen. Das Favoritinstrument der Dilettanten zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war die Laute, und beim Lautenspiel wurde der Daumen in der That nicht gebraucht. Da mag sich denn frühe die Bezeichnung des Zeigefingers mit 1 und so fort bis 4 eingebürgert haben, die für Süddeutschland und Frankreich wenigstens durch Hans Gerle[1] und Mersenne[2] bezeugt ist. Aus lieber alter Gewohnheit wird dann diese Bezeichnung für Tasteninstrumente beibehalten worden und der Daumen außer der Reihe mit 5 oder 0 bedacht sein. Daß in Italien der Daumen in die Ordnung der übrigen Finger gleich mit einbezogen wurde, kann vielleicht als Beweis dafür gelten, daß dort das Orgel- und Clavicymbelspiel sich von vorn herein eine selbständigere Bedeutung neben dem Lautenspiel sicherte, und daß in Folge dessen auch die Praxis der Fingerbezifferung für die Orgel eine selbständige war. Diruta wird man kaum als den Schöpfer derselben ansehen dürfen. Bei seiner Neigung, sein Licht so hell wie nur möglich leuchten zu lassen, hätte er das sicher erwähnt. Wahrscheinlich folgte er nur einem in Italien allgemeinen Brauch. Cabeçon beziffert ebenso wie Diruta. Das ist nicht zu verwundern. Wenn in Spanien nicht etwa dasselbe Verhältniß zwischen Tasteninstrumenten und Laute herrschte,

---

die Fingersatzbezeichnung bei ihm und Hans von Constanz in die von Cabeçon und Diruta wie auch noch jetzt gebrauchte umgeschrieben, damit man besser vergleichen könne.

[1] Ein newes künstliches Lautenbuch. Nürnberg 1552. Er bezeichnet die vier Finger vom Zeiger bis zum Daumen mit einem bis vier Punkten.

[2] a. a. O. *Livre II des instruments* S. 77. Er gebraucht die Ziffern 1 bis 4.

wie ich es für Italien annehme, so konnte Cabeçon seinen Fingersatz leicht aus zweiter Hand haben, denn auf seinen Reisen mit Philipp II. war er nach Italien und den Niederlanden gekommen, auch befanden sich viele niederländische Künstler am spanischen Hof. Und in den Niederlanden wie in Norddeutschland scheint dieselbe Fingerbezifferung üblich gewesen zu sein, wie in Italien,[1] und vielleicht auch, wenigstens nach Holland, von dort hinübergenommen. Ich habe mich bei diesen Dingen länger aufgehalten, weil ich glaube, daß die Fingersätze unter Umständen wichtige Anhaltspunkte bieten können für die Feststellung der Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer bestimmten Schule oder seine Abhängigkeit von einem bestimmten Meister. Gerade solche Äußerlichkeiten — und damals war der Fingersatz noch mehr Äußerlichkeit als jetzt — pflegen von allem Gelernten am zähesten zu haften, während das Geistige, die Eigenheit künstlerischer Gestaltung sich mit der Entwickelung des Individuums ändert, sich weitet und auswächst. Hier ein Beispiel, wie ich mir die Anwendung dieses Prinzips in der Praxis denke. Ich will keine Hypothesen aufstellen, die ich im Augenblick doch nicht tiefer begründen könnte, sondern nur Anregung für künftige Forschung in dieser Richtung geben.

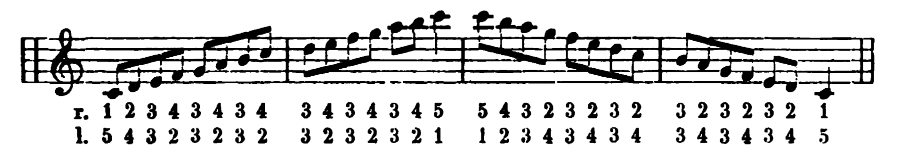
Beim Überblick über die Tabelle der Fingersätze auf S. 54 fällt die große Übereinstimmung zwischen Hans von Constanz und Ammerbach auf. Beide beginnen ihre Numerirung beim Zeigefinger, beide haben dieselben Fingersatzvorschriften für Doppelgriffe, beide auch eine gewisse Gleichartigkeit bei stufenweise fortschreitenden Tonfolgen. Daraus könnte man schließen, daß Ammerbach seine Lehrzeit in Süddeutschland durchgemacht hat, vielleicht gar Schüler von Hans Buchner war. (Möglicherweise ist er auch Schweizer von Geburt, wie sein Namensvetter Bonifacius Amerbach). Aber es springt auch eine merkwürdige Gemeinsamkeit in dem Tonleiterfingersatz für die linke Hand zwischen Ammerbach und Cabeçon in die Augen. Diese Gemeinsamkeit zeigt sich jedoch nur in dem einen Punkt, darum darf man kaum an einen Aufenthalt Ammerbach's in Spanien und an eine persönliche Berührung mit Cabeçon denken, denn sonst würde er wohl mehr von dort angenommen haben. Aber sie können sehr wohl beide aus derselben Quelle geschöpft haben, und als solche würden die Niederlande anzusehen sein. Ammerbach erzählt selbst,

---

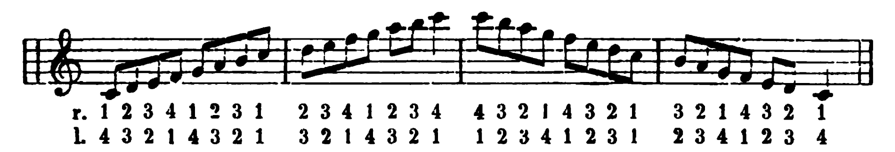
[1] M. Seiffert theilt in seiner verdienstvollen Arbeit über Sweelinck etc. (Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. 1891, Heft II, S. 209) Fingersätze von Scheidt, einem Schüler Sweelinck's, mit, die darauf schließen lassen.

daß er sich »in frembde Land zu fürtrefflichen Meistern« begeben habe[1], warum also nicht auch nach Holland?

Noch eine weitere Abschweifung vom eigentlichen Thema sei mir hier gestattet. In England war, nach Purcell's Angaben zu schließen,[2] in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts folgender Tonleiterfingersatz üblich:



Edw. W. Rimbault sagt in der Vorrede zum Neudruck von Byrd's »*Parthenia*«, seit 1730 sei in England die »*italian manner of fingering*« gebräuchlich, und in »*The Harpsichord Illustrated and Improved 1733*« angegeben,[3] die so auf- und absteigt:



England, das so lange gegeben hatte, fing jetzt schon an, zu nehmen; der wachsende Einfluß Italiens auf musikalischem Gebiet zeigt sich auch in dieser Kleinigkeit. Daß Seb. Bach nicht allein dem ausgedehnteren Gebrauch des Daumens huldigte, sondern daß »die gesammte sich üppig entfaltende Orgel- und Klavierspielkunst zur Herbeiziehung reichlicherer Darstellungswerkzeuge drängte«, das hat bereits Ph. Spitta ausgesprochen.[4] Hier wird die neue Fingersetzung direkt »italienische Art« genannt. Das weist darauf hin, daß von Italien ein hervorragender Anstoß ausgegangen ist zur allgemeinen Einführung des flüssigeren und geschmeidigeren Spiels der Tonleiter und andrer Figuren durch Daumenuntersatz. Domenico Scarlatti wird voraussichtlich von Einfluß auf die Ausbildung dieser

---

[1] a. a. O. Vorrede.

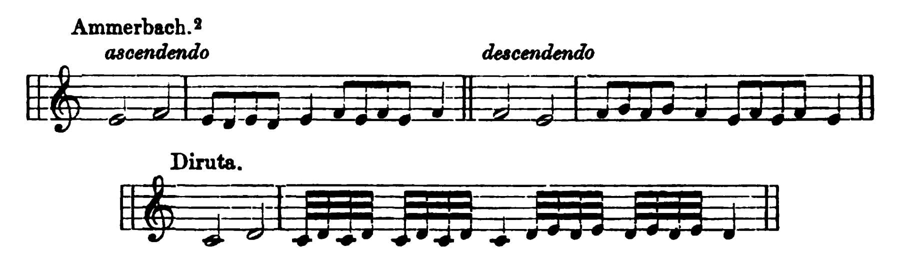
[2] *A choice Collection of Lessons for the Harpsichord.* London, (1695). Er hat eigenthümlicherweise nicht eine symmetrische, sondern eine parallele Fingerbezifferung: rechts vom Daumen zum kleinen Finger 1 bis 5, und links vom kleinen Finger zum Daumen 1 bis 5. Ich übertrage wieder in unsere Manier.

[3] Der vollständige Titel des Werks lautet: *The Harpsichord Illustrated and Improved, Wherein is shown the italian Manner of Fingering. With Suites.*

[4] J. S. Bach, Leipzig 1873. I, S. 647.

vervollkommneten Technik gewesen sein, und vielleicht hat Händel, der intime Freund des großen Virtuosen, zu dem Import der »*italian manner of fingering*« nach England beigetragen.

Ich kehre nun wieder zu Diruta zurück. Nach Erörterung der Fingersatzregeln kommt er zur Ausführung der *Groppi* und *Tremoli*. Diruta's *Tremolo* ist der erweiterte und glänzendere »*Mordant*« Ammerbach's.[1]



Beide haben das Gemeinsame, daß nur die Hälfte der zu verzierenden Note in den Triller aufgelöst wird, und das Gegensätzliche, daß Ammerbach die Ausführung bei auf- und absteigenden Noten unterscheidet, und das erste Mal die untere, das zweite Mal die obere Hilfsnote verwendet, während Diruta immer die obere gebraucht. Der *Groppo* hingegen wird stets mit der unteren Hilfsnote ausgeführt. Er scheidet sich in zwei Arten: in den gewöhnlichen *Groppo*, der Noten auf beliebiger Tonstufe verbrämt und mit einander verbindet, und in den *Groppo* auf dem Leitton. Die erste Art ist von Ammerbach's Mordent »*ascendendo*« nur dadurch unterschieden, daß Diruta die Bewegung langsam beginnt und dann steigert: Viertel, Achtel, Sechzehntel, oder Achtel und Sechzehntel, daß Ammerbach hingegen nur Achtel (oder, wie ich glaube, Sechzehntel) verwendet. Der *Groppo* auf dem Leitton fällt im Wesentlichen mit unserem Triller mit Nachschlag zusammen. Die *Groppi* können ihre Ahnenreihe weit zurückleiten: das *Quilisma*, das auch gewöhnlich zwei um eine Terz von einander abstehende Noten verband, scheint der Stammvater des einen, der *Porrectus* und seine Erweiterung, der *Climacus resupinus*,[3] der des anderen zu sein. Die Schlussfälle wurden schon frühe der Tummelplatz für Verzierungen.

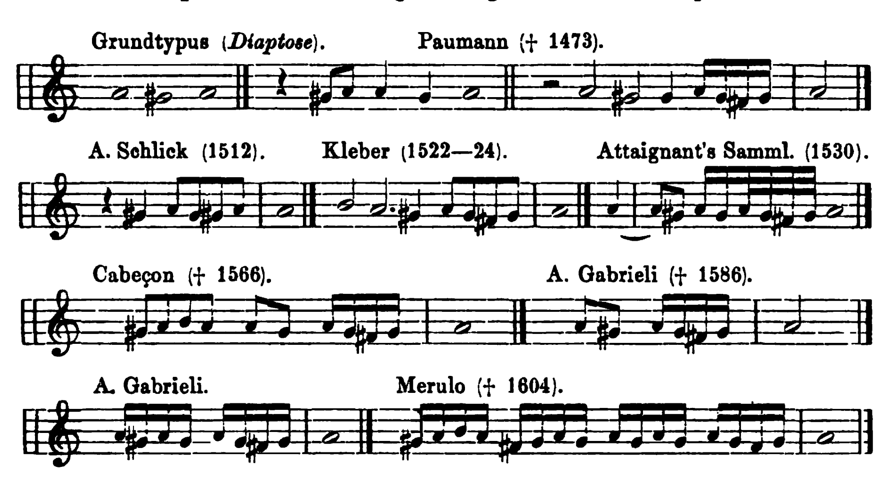
---

[1] Über die ältere Art der Ausführung des Mordents vgl. C. Paesler, Fundamentbuch etc. Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. 1889, Heft I, S. 33.

[2] Die Achtel bei Ammerbach sollen jedenfalls Sechzehntel sein, denn es ist nicht wahrscheinlich, daß er die Ausführung im Tripeltakt wünschte.

[3] Dom Pothier, *Les mélodies grégoriennes*. Tournai 1881. S. 101, 61 u. 62.

Ihre einfachste Form — Tonica, Leitton, Tonica, die Diaptose des gregorianischen Gesanges — erweitert sich im Lauf der Zeit zu dem vollständigen, langen Triller mit Nachschlag, der oft noch, wie in Diruta's Beispielen, von Passagen eingeleitet und umspielt wird.



Die letzte Form, die man bei Merulo häufig findet, bevorzugt auch Diruta. Die trillerartigen Verzierungen dieser Zeit haben das Eigenthümliche, daß sie immer mit dem Hauptton beginnen, gleichviel ob die obere oder untere Hilfsnote verwendet wird. Beim Triller auf dem Leitton galt nicht dieser, sondern die Tonika als Hauptnote, der Leitton wurde als Vorhalt von unten aufgefaßt. Daher bei Diruta der Ausdruck »*far und sostentatione*«, einen Vorhalt machen, für das Berühren des Leittons in der Kadenz. Diese Auffassung ging später verloren und man abstrahirte aus der traditionellen Praxis, daß bei verzierten Schlüssen die Tonika immer auf das gute Takttheil fiel, die Regel, es solle der Triller mit der oberen Hilfsnote begonnen werden. Das hat anfangs gewiß nur für den Triller auf dem Leitton gegolten, nach und nach verwischte sich jedoch die Erinnerung an den Ursprung, die Vorschrift wurde verallgemeinert, und schließlich trat eine heillose Verwirrung ein, die sich durch Hummel's Klavierschule und ihre Forderung, den Triller wieder mit dem Hauptton zu beginnen, noch steigerte. Diese ganze Verwirrung löst sich auf die einfachste Weise, wenn man auf den Ausgangspunkt der beiden Haupttrillerformen: des Trillers mit Nachschlag und des ohne Nachschlag, zurückgeht: der erste führt rückwärts zum *groppo*, der andere zum *tremolo*. Man kann also die Generalregel aufstellen, daß der Triller mit Nachschlag, besonders der auf dem

Leitton, mit der Hilfsnote von oben, der ohne Nachschlag mit der Hauptnote (in unserem Sinn) zu beginnen sei.

Die Bemerkung auf S. 32, die eine gewisse Art von *tremoletti* bei absteigenden Noten als Eigenthümlichkeit Merulo's bezeichnet, liefert wieder einen interessanten Beitrag zur Kenntniß der Spielweise dieses Meisters. Die beschriebenen *tremoletti* finden sich in der That ziemlich oft in seinen Werken, aber viel häufiger in Verbindung mit Achteln oder Sechzehnteln, als mit punktirten Vierteln.

Was im ersten Theil noch folgt, bietet zu weiterer Besprechung keinen Anlaß, deßhalb gehe ich von dieser Ausführung über die Trillervorschriften gleich zu der Anleitung zum Diminuiren aus dem zweiten Theil über, die auch der Sache nach hierher gehört. Das Diminuiren oder Koloriren eines Tonstücks ist eine der allereigenthümlichsten und uns am fremdartigsten berührenden Praktiken im Musiktreiben des 16. Jahrhunderts. Winterfeld's Annahme,[1] sie sei von dem Klavier ausgegangen und ursprünglich bloßer Nothbehelf gewesen, ist bereits von Wasielewski mit Recht angefochten worden.[2] Aber auch Wasielewski's Meinung über diesen Punkt trifft nicht ganz das Richtige. Er sagt: »Sehr natürlich erscheint es, daß man die Figuration mit vollbewußter Absichtlichkeit dem Instrumentalsatz hinzufügte, um außer der Kontrapunktik noch weiter für den Ausfall der eigenthümlichen Wirkung des gesungenen Tons zu entschädigen.« Absichtlich war das Diminuiren sicher, aber der Möglichkeit, es sei als Entschädigung für den Ausfall des Gesangstones geboten worden, steht in erster Linie entgegen, daß die Figuration beim Gesang genau in derselben Weise geübt wurde, wie in der Instrumentalmusik. Nicht blos im Solo-, sondern auch im mehrstimmigen Gesang, wie wir durch Hermann Finck[3] und aus den kolorirten Beispielen für alle Stimmen bei Zacconi[4] wissen. Nur bei Fugen verbietet Zacconi (und mit Einschränkung auch Diruta) jede Art von Ausschmückung.[5] Meine eigenen Beobachtungen hatten mich zu der Ueberzeugung geführt, daß der Ursprung aller Koloratur überhaupt im Gesang zu suchen sei, und es war mir deßhalb eine besondere Genugthuung,

---

[1] Joh. Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834. B. II, S. 103.

[2] Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin 1878, S. 154.

[3] *Practica Musica 1556. De arte eleganter et suaviter cantandi. Multi in ea sunt sententia, Bassum esse colorandum, alii Discantum. Verum mea sententia omnibus vocibus & possunt et debent coloraturae aspergi etc.*

[4] Chrysander, *Lodovico Zacconi.* Vierteljahrsschr. f. Mwsch. 1891, H. III, S. 369.

[5] *Prattica di Musica.* Venetia 1596. B. I. f. 56b.

bei einer Autorität wie Chrysander dieselbe Ansicht zu finden.[1] Vom Gesang erst ging diese Verzierungsmanier auf die Instrumentalmusik über, die sich ja bis ins 16. Jahrhundert hinein in engster Abhängigkeit von der Vokalmusik befand. Es war kein Nothbehelf. sondern reiner Spieltrieb und eine Aeußerung jenes starken Subjektivismus der Renaissancezeit, welcher selbst dort nach Bethätigung drängte, wo der zu beschreitende Weg fest abgesteckt war und jede Gelegenheit zu selbständigen Willensakten benommen schien.

Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir das Diminuiren zu einer weit verzweigten Kunst entwickelt, deren Regeln man sich jetzt bestrebte in Lehrbüchern festzuhalten. Diese Anweisungen sind häufig nicht für ein einzelnes Instrument gedacht, wenn auch natürlich dasjenige bevorzugt wird, welches der Verfasser gerade selbst spielt, sondern für Tonwerkzeuge aller Art. Dieser Umstand allein zeigt schon, wie tief das Diminutionswesen die ganze Musikübung durchdrang. 1535 schrieb Silvestro dal Fontego sein Werk über Flötenspiel.[2] Die Koloraturen, die er auch für andere Blas- und Saiteninstrumente berechnet, sind zum Theil so komplizirt und von so verzwickter Rhythmik, daß sie nur das Endresultat einer lange vorausgegangenen Uebung sein können. 1555 veröffentlichte Diego de Ortiz seine Diminutionsschule für das ganze Geschlecht der Violen,[3] und 1584 Girolamo della Casa da Udine eine solche für alle möglichen Instrumente, auch für die Singstimme[4]. 1592 trat Zacconi mit seinem klassischen Werk über Gesangskunst heraus, und 1597 (resp. 1593) Diruta.

Aus allen uns erhaltenen Dokumenten geht hervor, daß das Diminuiren nicht etwa nur ab und an geübt wurde, wie es dem Ausführenden beliebte, sondern immer. Einer der bezeichnendsten Aussprüche hierfür findet sich bei Antonfrancesco Doni.[5] Der erzählt: »Als Messer Giovaniacopo Buzzino einmal auf dem Violone den Sopran spielte, was er bewunderungswürdig verstand, sagte mitten im Spiel Einer, der wunder was zu sein glaubte: Werther Herr, bewegt

[1] a. a. O. S. 338.

[2] *Opera Intitulata Fontegara* (vollständiger Titel bei Gaspari-Parisini).

[3] *Trattado de glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones, nuevamente puestos en Luz. Roma, Valerio Dorico y Luys su hernano. 1555.* Das Werk erschien in spanischer Sprache, nicht, wie Lampillas will, italienisch. (Vgl. Xaver Lampillas, *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española etc.* Madrid, 1789. *Literatura moderna,* B. IV. S. 368—69).

[4] *Il vero Modo di diminuir, con tutte le sorti di Stromenti di fiato, & corda, & di voce humana.* Venetia, Angelo Gardano 1584.

[5] Canto, *Dialogo della Musica. Venezia, Girolamo Scotto, 1544.* (Gaspari-Parisini S. 132.)

doch die Finger langsamer, es sieht ja häßlich aus, wenn Sie auf dem Griffbrett so schnell auf und ab laufen. Messer Buzzino nahm diese Unverschämtheit ruhig hin und spielte nun ohne zu diminuiren. Da merkte der Dummkopf, daß jetzt aller Wohlklang fehlte, schämte sich aber, den Spieler zu bitten, daß er nur wieder die Finger bewege, sondern sagte hochnäsig: Spielt uns lieber alle ein wenig zum Tanz auf.« Es waren auch alle Musikstücke gleichmäßig dem Diminuiren unterworfen. Ritter bemerkt einmal,[1] das Madrigal hätte sich weniger hierfür geeignet, deßhalb hätten sich Orgelspieler von Ruf nur selten mit seiner Umbildung abgegeben. Das Madrigal setzte dem Koloriren allerdings größere Schwierigkeit entgegen, tributpflichtig jedoch war es ihm gerade so gut wie alles Andere. Zacconi sagt[2]: »Aber wenn Einer sich wundern und nach der Ursache suchen sollte, warum ich mir lieber eine Motette, als ein Madrigal gewählt habe, um sie auszuschmücken . . . der soll wissen, daß ich es gethan habe, weil die Madrigale gewöhnlich schwerer sind, als die Motetten. Deßhalb glaube ich, daß letztere für Anfänger und Unkundige nützlicher sind, als andere Stücke. Wer erst in diesen wenigen Sachen ordentlich geübt ist, der wird das Gelernte auf alles, was er will, anwenden können.« Uebrigens finden sich auch in Lehrwerken mehrfach diminuirte Madrigale aufgezeichnet, wie bei Girolamo della Casa da Udine und bei Ortiz. Daraus dürfen wir wohl schließen, daß das Madrigal doch häufiger diminuirt wurde, als Ritter annimmt, denn was uns gedruckt überliefert ist, repräsentirt ja nur einen unendlich kleinen Theil dessen, was in der Praxis ausgeführt wurde.

Es scheint bei diesem Koloriren nicht immer ohne Uebertreibungen abgegangen zu sein. Cerone spricht sich sehr scharf gegen die im Uebermaß angewendeten Diminutionen aus, bei denen die Instrumente gar nicht zur Ruhe kommen, sondern in fortwährender Bewegung sind, so daß der ursprüngliche Charakter des Tonstücks ganz zerstört wird;[3] auch Zacconi warnt ausdrücklich vor übertriebener und geschmackloser Diminution,[4] ebenso wie Diruta. Man sieht aus all diesem, daß wir von der Musik des 16. Jahrhunderts, das heißt, von der lebendigen, klingenden Musik, noch kaum eine Ahnung haben. Nur Jemand, der sich durch lange eigene Uebung in den Geist und das Gewerk dieser Kolorirkunst ganz eingelebt hat, wird im Stande sein, sich annähernd eine Vorstellung davon zu machen.

Das Wesen des Diminuirens war die Improvisation, das vom Augenblick inspirirte, freie Schaffen; darin mag nicht zum Geringsten

[1] a. a. O. I, S. 120.
[2] Chrysander, a. a. O. S. 368.
[3] a. a. O. S. 1065.
[4] a. a. O. f. 57.

sein Reiz gelegen haben. Ein fertiges Vorzeichnen der Komposition mit allen Schnörkeln und Verzierungen, wie es namentlich die deutschen Koloristen thaten, deutet schon auf künstlerische Decadence. Die besten Schulen geben deßhalb auch nur die Diminutionsregeln ganz im Allgemeinen, an einzelnen Beispielen erläutert; sie machen den Schüler mit einer Fülle von Möglichkeiten bekannt, überlassen ihn aber im Uebrigen ganz seinem eigenen Talent und seiner eigenen erfinderischen Individualität. So auch Diruta. Wie Zacconi für den Gesang, so berechnet er seine Anweisung ausschließlich für Tasteninstrumente. Der Umstand, daß das Spiel auf Klavier und Orgel seinem Wesen nach genau geschieden wird, könnte a priori annehmen lassen, daß Diruta auch die Koloraturen aus der klanglichen Eigenart dieser Instrumente heraus entwickelt. Dies ist aber nicht der Fall. Nicht nur werden Klavier und Orgel vollkommen gleich behandelt, das Zierwerk steht auch noch in völliger Abhängigkeit vom Gesang. Das zeigt sich schon darin, daß der Verfasser sagt, um gut zu diminuiren, müsse man ein guter Sänger und ein guter Kontrapunktiker sein. Es zeigt sich ferner in der Art der Ausschmückungsformen. Ausser der *Minuta*, den *Tremoli* und *Groppi*, verwendet Diruta »*Clamationi*« und »*Accenti*«. Diese Ausdrücke sind vom Gesang herübergenommen. Unter *Accento* beschreibt Zacconi [1] eine eigenthümliche »*vaghezza*«, die ungefähr auf das hinausläuft, was wir heute *Portamento* nennen. Bei der Verbindung zweier um eine Sekunde, Terz, Quarte etc. von einander entfernten Noten sollte die erste etwas länger gehalten, die zweite um ebensoviel verkürzt werden, und in der Mitte sollte man noch, leicht vorüberhuschend, eine Note hören lassen. Der Ausdruck »*Esclamatione*« findet sich bei Caccini, [2] und zwar unterscheidet er eine

---

[1] a. a. O. Fol. 56b; aus der Beschreibung geht hervor, daß sich Z. die Ausführung ungefähr so dachte:



Seine Beispiele in Notenschrift sind etwas unbeholfen aufgezeichnet. Den »Accent« als Verzierung kennt noch J. S. Bach. In der Verzierungstabelle des »Clavierbüchleins vor W. Friedemann Bach« giebt er Aufzeichnung und Ausführung folgendermaßen an:

Accent steigend. Accent fallend.

(Vergl. Ausg. d. Bachgesellschaft. B. III, S. XIV.)

[2] *Le nuove Musiche.* Das Werk erschien zwar später, als Diruta's, aber es ist anzunehmen, daß der Ausdruck überhaupt im Gesang üblich war.



Beide haben ihre Eigenthümlichkeit in der Anwendung punktirter Noten. Diruta hat wohl an diese gesangstechnischen Specialitäten gedacht, wenn sich auch seine Ausführung und seine Bezeichnung nicht ganz mit der Zacconi's und Caccini's deckt. Wie noch im 17. Jahrhundert die Instrumentalverzierungen sich an den Gesang anlehnten, zeigt folgendes Beispiel. Caccini versteht unter *Trillo* eine Folge immer mehr verkürzter Noten auf demselben Ton:



Offenbar ein Enkel dieser eminent unklaviermäßigen Figur ist der *Trillo*, den noch Lorenzo Penna[1] für Tasteninstrumente vorschreibt:



Ein prinzipieller Unterschied zwischen Gesang- und Instrumentalfiguration ist, wie gesagt, nirgends wahrzunehmen; es sind im Wesentlichen dieselben Verzierungen, dieselben Kadenzirungs- und Passagenformen bei beiden vorhanden, wenn auch selbstverständlich die leichtere Beweglichkeit der Hand zur häufigeren Anwendung kürzerer Notengattungen führt, als sie der Gesang braucht, und wenn auch der größere Umfang des Instruments auf die weitere Ausdehnung des Laufwerks nach Höhe und Tiefe hin von Einfluß gewesen ist. Namentlich die frei erfundene Toccate zeigt so ungebunden schweifende Passagen, während sich die Ausschmückung des übertragenen Vokalsatzes immer in relativ bescheidenen Grenzen hält. Eine Durchsicht der kolorirten Canzone läßt erkennen, daß Diruta sich seiner Aufgabe mit vielem Geschmack entledigt hat. Nur wie mit duftigem Schleier ist die Komposition überzogen, das feste Gefüge des vierstimmigen Satzes schimmert überall durch und wird sich ganz klar zeigen, wenn nach der früher gegebenen Vorschrift die Anfänge der Zusammenklänge immer fest angeschlagen werden.

Aus der Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts, die der Phantasie des Ausführenden weiten Spielraum ließ, krystallisirten sich allmählich eine Menge stereotyper Figuren heraus; die großen Linien verwischen sich, kleine und kleinliche Gebilde entstehen und versteinern zu einem komplizirten Apparat von Verzierungsvorschriften

1 *Li primi albori musicali.* 1696 (erste Aufl. 1692) S. 152.

und musikstenographischen Zeichen, welche den Klavier- und Orgelspieler am künstlerischen Gängelband führen und ihm die Art der Verzierungen an jeder Stelle gleich fix und fertig in die Hand stecken. In unserem Triller, Vor- und Doppelschlag haben wir die letzten fossilen Reste einer reichen künstlerischen Vergangenheit.

Zum Schluß noch einige Worte über Diruta als Komponisten. Im Transilvano finden sich vier große Toccaten, vier Ricercari und eine Menge Vorspiele zu kirchlichen Hymnen und Magnificat. In Bezug auf diese letzteren darf man dem Urtheil Ritter's unbedingt zustimmen, welcher sagt[1]: »Diese unscheinbaren Vorspiele sind von mustergültiger Form und Arbeit, wahrhafte kirchliche Orgelsätze, ebenbürtige Vorgänger der ähnlichen Arbeiten Fasolo's, diejenigen der beiden Gabrieli weit überragend. Ein einziges dieser Vorspiele beweist unendlich mehr für die Tüchtigkeit des Meisters, als Hunderte von Toccaten, wie er sie in seinem großen Werk aufgenommen.« Aber die geringe Meinung über die Toccaten kann ich nicht theilen. Was die drei Toccaten *di grado*, *di salto buono* und *cattivo* anbetrifft, so hat man sie als Etüden zu betrachten und demgemäß zu beurtheilen. Die ganze Zeit vor Diruta kennt keine Stücke, deren Hauptzweck in der Übung der Finger bestand. In Kleber's Tabulaturbuch findet sich wohl ein »*Cursus manuale superascendens*«, doch ist das nur eine einfache kurze Laufübung für eine Hand, so beginnend:



bis zum f^2 aufsteigend und wieder zum *F* zurücklaufend, mit einer Kadenz für beide Hände am Schluß. Diruta hingegen giebt abgerundete Kompositionen, wirkliche Etüden. Das Charakteristische der Etüde besteht darin, daß in ihr eine bestimmte technische Schwierigkeit das Motiv bildet, welches, von Anfang bis zu Ende konsequent wiederholt, den Baustoff für das ganze Stück liefert. Von diesem Gesichtspunkt aus muß man die drei Toccaten Diruta's als sehr tüchtige, ja als vortreffliche Leistungen bezeichnen, denn sie saugen ihr ganzes Leben aus einer einzigen Übungsfigur, sie beschäftigen beide Hände in gleichem Maß und klingen dabei glänzend. Freilich imponiren sie nicht durch tiefen Gedankeninhalt, aber das ist bei ihrer Tendenz beinah selbstverständlich. Die italienische Toccate hat überhaupt immer etwas äußerlich Brillantes, sie ist ein lustiges Spiel flatternder Passagen, das sich wohl öfter um einen festen melodischen Kern schlingt oder durch Einfügung eines

[1] a. a. O. S. 31.

kontrapunktischen Sätzchens in die Mitte zu einer gewissen Dreitheiligeit organisirt wird, das aber im Allgemeinen eines regelrechten Gefüges entbehrt. Auch die vierte Toccate Diruta's (*del XI. et XII. Tuono*) ist solch ein Passagenfeuerwerk und den meisten der im Transilvano abgedruckten Toccaten anderer Komponisten, auch Merulo's und der beiden Gabrieli's, durchaus ebenbürtig. An der zuletzt genannten Künstler größere und kunstvollere Toccaten, die sich am Ricercar bereichert haben, langt sie allerdings nicht heran. Vielleicht ist das jedoch absichtliches Betonen des Etüdenzwecks, jedenfalls nicht ein Mangel an Können, denn in den Ricercari[1] zeigt sich Diruta als vollendeter Meister seiner Kunst. Sie sind den anderen im Transilvano abgedruckten Riceraren weit überlegen, namentlich den etwas trocken schulmeisterlichen Banchieri's. Diruta hält sich nicht eng an die landläufige Ricercarform, die gewöhnlich mehrere kontrapunktisch verarbeitete Motive locker aneinander reiht, ohne daß zwischen den einzelnen Theilen ein innerer Zusammenhang bestände. Er macht das auch wohl, wie im Ricercar des 12. und 11. Tons, aber im letzteren wird doch wieder durch Einführung des Tripeltakts am Schluß, der das erste Motiv in freier Umkehrung bringt, eine größere Einheitlichkeit hergestellt. Sonst verwendet Diruta nur ein Motiv, oder zwei nebeneinander, eins von dem anderen abgeleitet, und weiß durch rhythmische Umstellungen, durch Umkehrungen und durch Verschiedenartigkeit der kontrapunktischen Behandlung allen thematischen Baustoff auszupressen, der in ihnen steckt. Er vermag so im kleinsten Rahmen die größte Mannigfaltigkeit zu entwickeln. In sehr anmuthiger Weise sind am Anfang des in der Beilage mitgetheilten Ricercars zwei in der Oktave imitirte Themen durcheinander-

---

[1] Zur Erklärung des Wortes »*Ricercar*« möchte ich außer auf die bekannte Stelle bei Praetorius (*Synt. mus.* III, S. 21) noch auf eine weniger bekannte bei Domenico Scorpione (*Riflessioni Armoniche*, *Napoli* 1701, S. 143) verweisen: »*Ricercare non è altro, se non introdurre due, è più parti, le quali scambievolmente si ricerchino, il che non si può fare, senza qualche imitatione, con più soggetti, con rivoltamenti delle parti, e con altri arteficiosi Contrapunti, ch'è il vero modo di ricercare.*« Die Ableitung scheint ganz plausibel. In Bezug auf das Wesen dieser Kunstform behauptet Baini (*Memorie storico-critiche etc.* Roma 1828. S. 119) gestützt auf eine Stelle bei Vincenzo Galilei, die Ricercari seien ursprünglich Instrumentalkompositionen gewesen, denen nachher, wenn sie gefielen, Worte untergelegt wurden. Diese Annahme Baini's erhält noch mehr Wahrscheinlichkeit dadurch, daß in Spanien Ricercario und Toccate (Tiento) geradezu identifizirt werden. Cerone (*El Melopeo*, S. 691) beschreibt den Tiento ausdrücklich als ein Musikstück, in dem ein Motiv immer wiederholt wird etc. und verwendet die beiden Ausdrücke immer durcheinander. Er sagt, der Tiento sei nur zum Spielen gemacht *(que el Tiento no se haze à otro fin si no para tañerlo)* und empfiehlt dem Komponisten, darauf bei der Erfindung solcher Stücke Rücksicht zu nehmen, um dem Spieler keine Unbequemlichkeit zu bereiten: »*Entre todas las observationes, quando se compone en patricular conviene tener cuenta de hazerlo de manera, que se pueda tañer con instrumento de tecla, sin perder punto dello, y sin desacomodidad de las manos: que faltandole esto, valdra muy poco; pues el Organista no se podra servir del.*«

geflochten, wie überhaupt dies ganze Stück mit seiner Unmenge von Satzfeinheiten (ich mache besonders auf die Zusammenballung der beiden Motive in Engführung und mit Umkehrung am Schluß aufmerksam) zu den Musterstücken der Gattung gehört.

Überschauen wir den durchschrittenen Weg, so schließt sich der Ring der Betrachtungen, indem wir zu den Worten zurückgeführt werden, die ich zu Anfang über den Transilvano gesprochen. Es ist der Schlußstein einer Epoche, ein Werk, das die Summe zieht aus den Errungenschaften des ganzen 16. Jahrhunderts im Gebiet des Klavier- und Orgelspiels. Und sein Verfasser zeigt sich als klugen, scharfsinnigen Kopf, als Mehrer des musikalischen Formenschatzes durch Schöpfung der Instrumentaletüde, als Künstler von großem Können und feinem Geschmack, dessen Name wohl verdient, neben den besten seiner Zeit genannt zu werden.

I.

Claudio Merulo's Begleitschreiben zum Transilvano.

A' Lettori
Claudio Merulo
Da Correggio.

In tutte le facultà Signori miei; per essere professioni particolari, c'hanno i loro principij, & termini differenti l'uno dall' altro, sogliono spesso occorrere certe loro proprie osservationi, che non possono intieramente esser note à coloro che non sono perfettamente intendenti delle facultà medesime. Pero essendomi venuta occasione di mandare alla stampa il Primo Libro, delle mie Canzoni alla Francese, da me poste di nuovo in Intavolatura hò voluto dare un avvertimento à tutti, che gioverà loro à saper certe cose intorno all' ordine, che in esse è da osservare: le quali, se ben paiono cose di poco momento, sono però tali, che non havendosene, qualche notitia, & lume non s'havrebbe quel compito gusto nel suonarle, che sapendosi à parer mio si potrà maggiormente havere, l'avvertimento dunque ch'alla gentilezza vostra mi pare hora necessario di dare, è che per levar qualche difficoltà, che potesse nascere nel volersi servir di queste presenti mie intavolature, fa di mestiero il saper gli ordini, co quali io soglio regolare quelle diminutioni ch'è uso mio d'adoperare. Ma affine ch'à tutti possa essere il redurlo in prattica, con l'apprendere con qual dito s'havra da dar principio alla Minuta, ò tirata che vogliam chiamarla; & come si debbono prendere i salti tanto con la destra quanto con la sinistra mano, sarà ciascuno accurata diligenza per havere un libro, non molto tempo fà, composto dal R. P. Gerolamo Diruta: il quale con ogni merito di sufficientia si trova al presente al servitio della Chiesa Cathedrale di Chioza, sotto il Reverendissimo Vescovo die quella città. Et io infinitamente mi glorio, che egli sia stato mia creatura: perchè

in questa dottrina hà fatto à lui; & à me insieme quel singolar honore, che da persona di molto ingegno si deve aspettare. Nel medesimo Libro egli à con ogni destrezza. & eccellentia trattato tutto quello che in questa pratica saper si conviene: facendomi anco intendere, che prima, che lo fermasse, ben che fosse atto à poterlo fare. senza prender il giuditio d'altri, si compiaque nondimeno di favorirme, col conferirlo particolarissimamente meco: rendendomi con tanta risolutione le ragioni d'ogni occorrenza, che restatone con molta meraviglia io l'approbai; Anzi lo persuasi, che per publica utilità, non dovesse in modo alcuno lasciar di darlo in luce, come credo che senza dubbio haverà fatto. Studisi dunque ogni studiosa persona, c'havrà caro d'intendere il medesimo ordine, col qual queste Intavolature s'havranno da trattare: d'havere il detto Libro; che con questo chiarissimo lume s'assicurerà di non caminare al buio. Intanto la gentilezza vostra si degnerà d'amarmi; & di accettare di buon animo le fatiche di chi procura di giovarvi.

II.

Vorrede und Widmung zu den *Canzoni alla Francese* (1592) von Claudio Merulo.

Al Serenissimo Prencipe di Parma et Piacenza, il Sig. Ranuccio Farnese. Claudio Merulo da Correggio devotissimo servo.

Dovendo io; Serenissimo Signore; dare alla stampa il Primo Libro delle mie Canzoni alla Francese, da me per di nuovo intavolate, ho deliberato, ch'egli non sia per uscir sotto altra protettione, & sotto altro auspicio, che quello di V. A. Sereniss. Però che essendo esso uno de miei primi parti, da me uscito, da poi che io sono al servitio della Serenissima Casa sua, non è conveniente, ch'egli esca se non con la guida di quel nome di Signore & Prencipe, che è tra i miei primi padroni, come è V. A. Sereniss. Il dono veggo che è per se di poca importanza, in rispetto della grandezza sua: ma s'io misuro quest' effetto con la cagione, che mi persuade ad appressentarlo, non è quasi valore, à ch'egli non possa ardir di giugnere.

Sò che la Musica piace in universale à V. A. Sereniss. ma la Musica composta da me, mi è piu volte paruto di vedere, che anco à lei non dispiaccia. Dimodo, che'l dono, da chi è donato, & à chi si dona, hanno in molte parti fin qui atta rispondenza tra di loro. Supplico dunque V. A. Sereniss. à degnarsi d'accettare queste mie fatiche con quella serenità di volto, con laquale ha spesso mostrato d'udirmi à sonare le Canzoni stesse con ogni sua benignissima attentione: Che si come queste se ne verranno à lei con quella allegria, della quale mi sono sforzato, che da me siano rendute piene, con ogni speranza mia, c'humanamente saranno accettate da lei; cosi prenderanno animo d'invitar certe altre sorelle loro ad ornarsi in maniera, che possino col tempo arditamente comparire nella luce del mondo; poi che anco saranno state gradite da V. A. Sereniss. alla quale con ogni humilissima riverenza m'inchino, & bacio le mani. Di Parma il dì 27. Maggio 1592.

Canzone d'Antonio Mortaro detta l' Albergona, partita, & intavolata.* s. S. 352.



Intavolatura diminuita.





* Die Notenbeispiele bei Diruta sind so stark mit Fehlern durchsetzt, dass es ganz unmöglich ist, jeden einzelnen hier anzuzeigen. Ich habe desshalb die Verbesserungen, die meist leicht zu bewerkstelligen waren, garnicht aufgeführt. Diese Canzone von Mortaro ist in der Originalgestalt (d. h. ohne Diminutionen) abgedruckt bei Ritter (a. a. O. II, 22). Das Motiv ist dasselbe, welches A. Gabrieli zu seiner Canzone „l' Ariosa" benutzt hat (in Il terzo libro de Ricercari. Venetia, Angelo Gardano 1596). „L'Ariosa" findet sich auch bei Schmid jun. (1607) nach dem Gabrieli'schen Original mit den Diminutionen (auch bei Wasielewski abgedruckt, a. a. O. № 23) und ohne diese bei Woltz (1617). Vgl. Ritter a. a. O. I, 26.

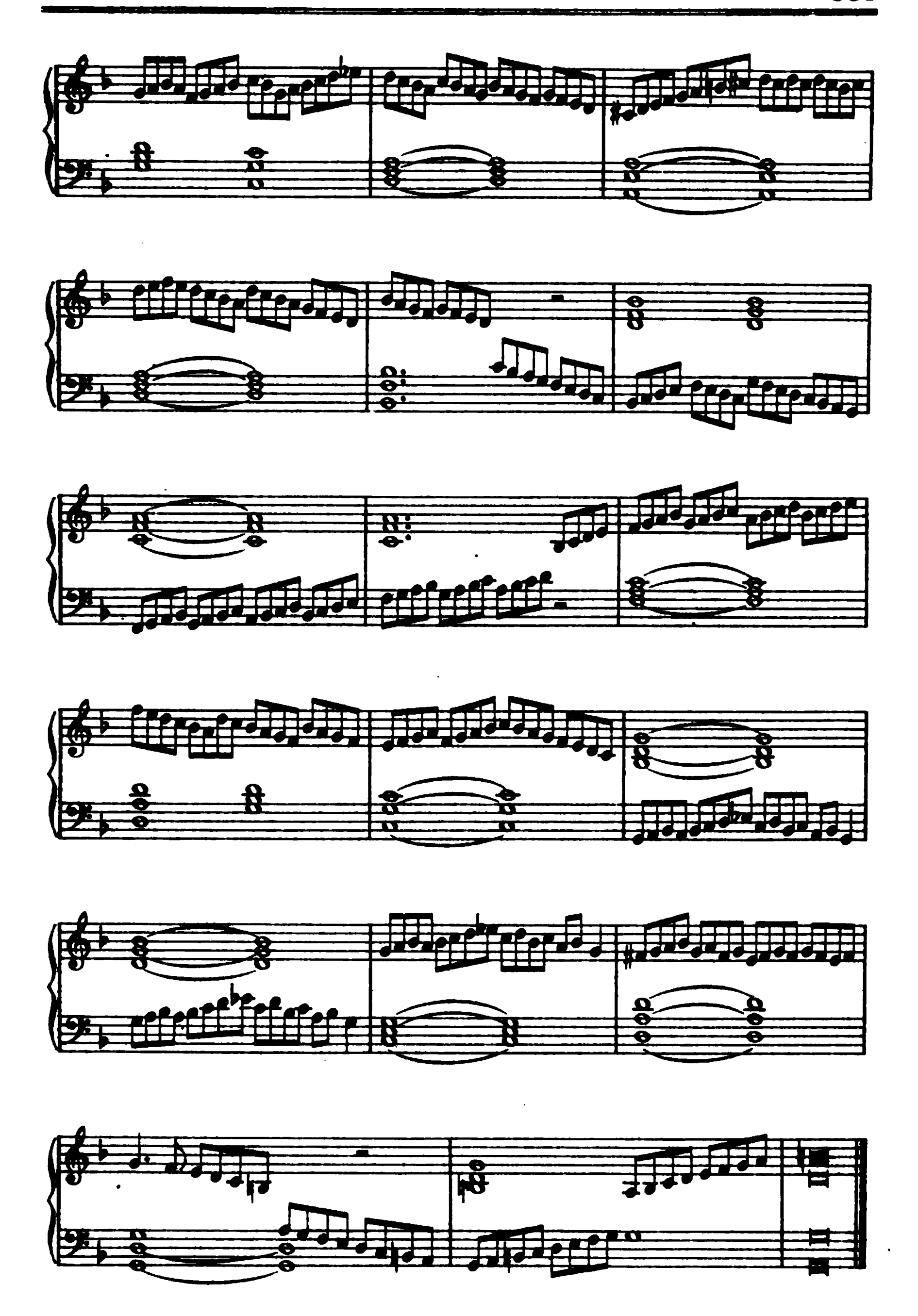

T.
A.
G.
M.
M.
M.
M.
C.
M.
M.


G.
M.
M.
M.
G.
G.


M.
G.

Toccata di Grado del primo Tuono di Girolamo Diruta.

Toccata di Salto buono del secondo Tuono di Girolamo Diruta.



Toccata del XI. et XII. Tuono di Girolamo Diruta.


[80]

Ricercare del Ottavo Tuono. Dal R. P. F. Girolamo Diruta.



Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen
im 16. Jahrhundert
und die
Musikdrucke des Mathias Apiarius in Strafsburg und Bern.[1]

Von

Adolf Thürlings.

Um das Jahr 1500 hatte die Kunst Gutenberg's in mehr denn halbhundertjährigem Siegeslaufe ihre umgestaltende Kraft an der europäischen Kulturwelt längst bewährt. Hain schließt sein berühmtes *Repertorium bibliographicum*, worin er alle ihm bekannt gewordenen Drucke aus der Wiegenzeit der Kunst beschreibt, mit dem Jahre 1500 ab, weil ihm die Fluth der nachher erschienenen Bücher zu groß wurde. Ohnehin faßt sein Verzeichniß 16299 Nummern, und wer in bibliographischen Dingen bewandert ist, weiß, daß sich die Zahl der vor 1500 veröffentlichten Wiegendrucke durch genauere Erforschung der älteren Bestände der Bibliotheken noch bedeutend vermehrt hat.

Um dieselbe Zeit aber hatte die Musiknotenschrift noch allen Versuchen einer billigen und zweckentsprechenden Vervielfältigungsmethode beharrlichen Widerstand entgegengesetzt. Es existirte noch nicht ein einziges Buch mit beweglichen Musiktypen. In den großen Kirchen und Klöstern behielt man ganz allgemein, wo es sich um den kirchlichen Choralgesang, den *Cantus planus*, *Plainchant*, handelte, die Sitte des Abschreibens bei, die vielfach noch im vorigen, ja im gegenwärtigen Jahrhundert gehandhabt wurde. Daneben freilich machte man sich die Kunst des Buchdrucks doch so viel wie möglich nutzbar, indem man die mächtigen Choralnoten mit ihren ebenso

---

[1] Vortrag, gehalten in der Künstlergesellschaft zu Bern.

großen Texten in Holztafeln schnitt, nach Art der Formschneiderei, eine Methode, die wir noch im 16. Jahrhundert ziemlich lange im Gebrauch finden.

Diese Methode reichte allenfalls auch aus für die Beigabe weniger Notenbeispiele in theoretischen Werken, für die nicht sehr zahlreichen Noten in Missalien, Ritualien, Agenden u. s. w. Wir besitzen aus dem 15. Jahrhundert derartige Bücher, in denen für die Musik im Druck nur leerer Raum gelassen ist oder höchstens ein Liniensystem gezogen wurde, so daß jedes in den Handel zu bringende Exemplar erst mit den Noten ausgefüllt werden mußte, was meist handschriftlich, zuweilen auch mittelst geschwärzter Stempel geschah. Mindestens aber seit 1488 finden wir theoretische Werke über Musik, in denen die Noten in ziemlich plumper und wenig regelmäßiger Form auf Holztafeln geschnitten erscheinen.

Für die Masse der eigentlichen musikalischen Produktionen, für die *Musica practica figurata* mit ihren tausenden von Noten und anderen Zeichen verschiedenster Gestalt und Bedeutung für ein einziges Musikstück wäre indessen eine solche Holzschnittreproduktion viel zu kostspielig und schwerfällig gewesen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte die mensurirte und mehrstimmige Musik von Jahr zu Jahr bedeutendere Pflege gefunden, und große Meister hatten sie auf eine bis dahin ungeahnte Höhe der Vollendung gebracht. Die eigentlichen Stammväter der kontrapunktischen Musik, Joh. Dunstable, Gilles Binchois und Guillaume du Fay waren schon 1458, bezw. 1460 und 1474 heimgegangen, ersterer in England, letztere in Französisch-Flandern, wo ihre bahnbrechende Wirksamkeit den Grund zu einer mehr als hundertjährigen Blütheperiode der Musik in den Niederlanden und zu einer unbestrittenen Präponderanz der Niederländer in der musikalischen Komposition gelegt hatte. Die kompositorische Wirksamkeit der großen Meister Johann Okeghem, Jakob Hobrecht, Antoine Busnoys, Josquin Deprès, Anton Brumel, Alexander Agricola, Loyset Compère, Pierre de la Rue, Heinrich Isaac fällt zum Theil ganz oder fast ganz, zum Theil in ihrer größeren Hälfte ins 15. Jahrhundert, und von den hunderten und aber hunderten von Kompositionen dieser und zahlreicher anderer Meister in mehrstimmiger kirchlicher und weltlicher Musik war um die Wende des Jahrhunderts noch nicht eine einzige durch den Druck einem größeren Publikum zugänglich geworden.

Die Musikproduktion stand also schon in voller Blüthe, als es am Ende des 15. Jahrhunderts einem italienischen Buchdrucker, Ottaviano dei Petrucci aus Fossombrone unweit Roms, der sich

in Venedig niedergelassen hatte, gelang, bewegliche Metalltypen für Notendruck herzustellen, und zwar sowohl für den Figuralgesang, als auch für die eigenthümlichen Tabulaturen, von denen die Lautenspieler und die Organisten abzuspielen gewohnt waren.

Noch Forkel, der fleißige Historiograph der Musik, war im Anfang unseres Jahrhunderts der Meinung, daß die ältesten musikalischen Druckwerke als erste Versuche sehr unvollkommen sein müßten. Gerade das Gegentheil ist der Fall, wie jeder zugeben wird, der nur ein Stück Petrucci'scher Druckerarbeit zu sehen und, wie der Verfasser einer vortrefflichen Monographie über ihn, Anton Schmid[1], sagt, »seine Augen an den Petrucci'schen Notentypen zu weiden« Gelegenheit gehabt hat. In Ottaviano dei Petrucci haben wir nicht nur einen genialen Erfinder, sondern einen unermüdlichen, charaktervollen, mit allen bürgerlichen Tugenden geschmückten Mann vor uns. Wie seine ganze Geschäftsgebahrung den Eindruck der Umsicht und Solidität macht, so war es auch nicht seine Sache, unfertige, unreife Erzeugnisse an den Markt zu bringen. Gleich seine ersten musikalischen Druckwerke zeigen uns die neue Kunst in solcher Vollendung, daß nur wenige seiner Nachfolger ihn wieder erreicht und vielleicht nur einer, Peter Schoeffer, von dem wir noch zu reden haben werden, ihn übertroffen hat.

Als Petrucci seine Erfindung zur Veröffentlichung reif erachtete, veschaffte er sich im Jahre 1498 ein Privileg auf zwanzig Jahre von der Signoria zu Venedig, wodurch er das ausschließliche Recht zum Druck von Figuralnoten, von Lauten- und Orgeltabulaturen, sowie zum Verkauf der von ihm hergestellten Werke erwarb, ein Privileg, das später in Anbetracht der ungünstigen Zeitverhältnisse auf weitere fünf Jahre ausgedehnt wurde. Zur Ausbeutung dieses Patentes verband sich der mittellose Künstler mit zwei geldkräftigen Buchhändlern, die es sich angelegen sein ließen, ihrem neuen Gesellschafter die Errichtung einer Musikdruckerei zu ermöglichen und sich von den bedeutendsten Komponisten der Welt, zum Theil um hohen Preis, eine große Menge von Tonwerken behufs Abdrucks zu erwerben.

Von 1501 an erschienen dann in rascher Folge zahlreiche, meist umfangreiche Drucke, darunter die Meisterwerke der ersten Künstler der Zeit, so die Messen eines Josquin, Hobrecht, Brumel, Ghiselin, de la Rue, Agricola, de Orto, Isaac, Gaspar

[1] Ottaviano dei Petrucci. Wien 1845. Vgl. auch Vernarecci, *Ottaviano Petrucci da Fossombrone, inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica.* Bologna 1882.

u. A., verschiedene Bücher Motetten, Lamentationen und Laudi, daneben, wahrscheinlich der älteste aller Musikdrucke, eine Sammlung von 300 meist weltlichen Chorgesängen, Odhecaton genannt, 9 Bücher italienischer Frottole und mehrere Bücher Lautentabulaturen. Für die rasche Verbreitung der musikalischen Kunst in weite Kreise hinein war durch diese Drucke ausgiebig gesorgt; für die Musikgeschichte sind dieselben eine erste feste, unschätzbare Quelle, die freilich in unseren Tagen wieder so schwer zugänglich geworden ist, als hätte es eine Vervielfältigungskunst nie gegeben; denn von den Petrucci'schen Drucken sind nur mehr einige wenige Exemplare, von manchen kaum ein einziges übrig geblieben. Einzelne gingen ganz verloren. Im Jahre 1511 zog Petrucci zur Erweiterung seines Geschäftes in seine Vaterstadt Fossombrone im Herzogthum Urbino im Kirchenstaat zurück, woselbst er sich auch für wissenschaftliche Werke einrichtete und für seinen Musikdruck ein Privileg auf fünfzehn Jahre innerhalb der Grenzen des Kirchenstaates erwarb, während seine Gesellschafter in Venedig das Verlagsgeschäft fortführten. Wiederum erschienen zahlreiche Werke und neue Auflagen der früheren. Außer den Messen eines Johann Mouton und Antoine de Fevin verdienen unter den Fossombroner Drucken besonders die vier Bücher *Motetti de la corona* 1514 und 1519 Erwähnung, in denen eine Reihe nachmals hochberühmter Meister jüngerer Schule zum ersten Male in die Öffentlichkeit tritt, wie außer den beiden Genannten: Carpentras, Divitis, Jacotin, Maistre Jan, Lherithier, Lupus, Richafort, Loyset Pieton, Costanzo Festa und Adrian Willaert.

Doch nach dem Erscheinen dieser Sammlung, die noch 83 der bedeutendsten, bis dahin ungedruckten kirchlichen Chorwerke enthielt, war der Stern Petrucci's schon im Verbleichen. Nach dem Jahre 1523 scheint er den Musikdruck aufgegeben und sich ganz dem Drucke wissenschaftlicher Werke zugewandt zu haben. Mannigfache Ehren und Auszeichnungen wurden dem seltenen Manne von verschiedenen Päpsten zu Theil, und im Jahre 1536 begab er sich auf dringendes Ersuchen des Senats abermals nach Venedig, wo er mit seinen schönen Typen noch zahlreiche lateinische und italienische Klassiker vervielfältigte, aber schon 1539 starb.

Der Grund, warum Petrucci so lange vor Ablauf seines Privilegs mit seinen musikalischen Drucken aufhörte, lag wohl an der Konkurrenz, die ihm Jakob Giunta aus Florenz seit dem Anfang der zwanziger Jahre in Rom bereitete. Seine Drucke waren, wie die des Petrucci, doppelte, d. h. es war zuerst die Lineatur ohne die Noten gedruckt, dann erst aus einem zweiten Satze die Noten; doch standen

sie jenen an Schönheit nach. Schon 1526, nach Ablauf des Petrucci'schen Privilegs, druckte Giunta die »*Motetti de la Corona*« ihrem ganzen Inhalte nach ab.

Gegen Ende der dreißiger Jahre aber erhob sich abermals Venedig zu einem wahren Weltplatz für die musikalische Typographie. Dies verdankt die Lagunenstadt vornehmlich einem eingewanderten Franzosen, Antonio Gardane, der sich auf seinen späteren Drucken Antonio Gardano nannte. Weit über hundert, vielleicht mehrere hundert meist umfangreiche Tonwerke hat dieser ausgezeichnete Mann zwischen 1536 und 1569 gedruckt, bis er im letzteren Jahre von seinen Söhnen Angelo und Alessandro abgelöst wurde.

Seine Drucke sind aber keine doppelten mehr, sondern einfache: die Typen enthalten mit den Noten zugleich die Lineatur. Dieser große technische Fortschritt, der aber zugleich einen ästhetischen Rückschritt bezeichnet, ist eine weitere Stufe auf dem von Petrucci so erfolgreich betretenen Wege. Aber Petrucci selbst hat diesen Schritt nicht gethan; wo es überhaupt zuerst geschehen sei, muß dahingestellt bleiben; in größerem Umfange wurde der einfache Druck in Italien jedenfalls später zur Anwendung gebracht, als in Frankreich. Zu der Zeit, wo Antonio Gardane nebst anderen tüchtigen Meistern, wie Girolamo Scotto, in Venedig auftrat und befruchtend auf die musiktypographische Thätigkeit in ganz Italien wirkte, hatten nämlich andere Länder längst eine parallele Entwickelung aufzuweisen, und die Fortschritte der Kunst konnten wieder über die Alpen zurückwandern.

II.

In Deutschland gebührt Erhart Öglin zu Augsburg das Verdienst, den Musikdruck fast gleichzeitig mit Petrucci ausgeübt und, wie es scheint, unabhängig von ihm erfunden zu haben. Er druckte schon 1507 ein musikalisches Werk und 1512 ein werthvolles Liederbuch mit 42 deutschen und 7 lateinischen vierstimmigen Gesängen. Aus diesem Jahre besitzen wir aber auch schon ein Druckwerk Peter Schoeffer's des Jüngeren, zweiten Sohnes des alten berühmten Druckers gleichen Namens.

An dieser Stelle müssen wir der Ansicht Chrysander's [1] gedenken, wonach die eigentliche Erfindung des Notendrucks in einfacher

[1] Abriß einer Geschichte des Notendrucks, in der Allgem. Musik. Zeitung (Leipzig, Rieter-Biedermann) 1879, Nr. 11—16.

Weiterbildung des sogenannten Patronendrucks für die Choralmusik bereits in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts geschehen sein müsse. Was also später Erfindung genannt wurde, das wäre danach nur die erste Anwendung des schon bekannten Princips auf die Figuralmusik. In seinem geistvollen Aufsatze, der alle Formen der Notenvervielfältigung mitumfaßt und den Grundriß eines noch zu veröffentlichenden größeren Werkes bilden soll, bezieht Chrysander dies schon auf Petrucci, was insofern Bedenken erregen möchte, als aus der Form, in welcher der Meister sich das Privileg für den Figuralnotendruck erbat, wenigstens das mit Sicherheit hervorzugehen scheint, daß weder Petrucci noch die privilegirende Behörde in Venedig Kenntniß von einem schon bestehenden Gebrauch beweglicher Typen für die kirchliche Choralmusik gehabt hat. Chrysander versichert nun freilich (a. a. O. Spalte 166), daß noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts zahlreiche Choralbücher mit beweglichen Notentypen romanischen und deutschen Gepräges gedruckt worden seien, aber er citirt nur einen einzigen Druck dieser Art, der in Basel 1488 ans Licht trat und sich im Besitze des Herrn Alfred Littleton in London befindet. Ich bin zur Zeit nicht im Stande, diese Angaben näher prüfen zu können. Sollten sie sich als begründet erweisen[1], so dürfte hier vielleicht die Quelle gefunden sein, aus der die deutschen Figuralmusikdrucker die Anregung zu ihrer Erfindung schöpften, obgleich wenigstens Öglin die volle Originalität für sie in Anspruch nahm.

Thatsächlich sind die sämmtlichen Druckwerke Öglin's und Schoeffer's in Doppeldruck hergestellt, und damit muß das ganze Gebäude von Vermuthungen, das Chrysander[2] auf die gegentheilige Meinung aufbaut, dahinfallen; der älteste in Eitner's Bibliographie beschriebene einfache Druck ist ein Sienenser von 1515 und befindet sich auf der k. Bibliothek in Berlin.

Peter Schoeffer nun, der Zeit nach der zweite unter den deutschen Notendruckern, erregt unser Interesse in doppelter Weise, einmal deßwegen, weil er den Notendruck seines Zeitalters auf die

---

[1] Hierbei müßte aber ein aus der Herstellungsart der lutherischen Gesangbücher entnommenes Argument (a. a. O. Sp. 165 f.) außer Betracht bleiben; denn weder wurde in sämmtlichen lutherischen Gesangbüchern ausschließlich die Figuralnote angewandt, noch ist dies der Grund, warum darin die Noten mit Holzstöckchen hergestellt wurden.

[2] A. a. O. Sp. 182. Chrysander beruft sich für die Meinung, daß die Drucke der beiden Meister einfache seien, auf Schmid. Ich habe in dem ganzen Buche keine Angabe der Art finden können. Wie sollte auch Schmid dazu kommen, der doch einige der betr. Werke selbst gesehen hatte? Übrigens hatte schon 1877 die genaue Beschreibung in Eitner's Bibliographie jeden Zweifel beseitigt.

höchste Stufe der Vollendung gebracht hat, dann, weil er eine Reihe von Jahren gemeinsam mit Mathias Apiarius arbeitete und so den Ruf des Mannes mitbegründete, der später vom Rate der Stadt Bern als ihr erster Buchdrucker berufen wurde.

Auch Öglin's Drucke sind sehr sauber, aber mit denen Peter Schoeffer's können sie sich nicht messen. Ich habe nie einen schöneren und regelmäßigeren Notendruck gesehen als den der 28 fünfstimmigen *Cantiones* niederländischer, französischer und italienischer Meister von 1539; aber die gleichen schönen Typen, die gleiche Schärfe der Noten findet sich auch schon in den ältesten Werken seiner Druckerei, wie in Arnold Schlick's Orgel- und Lautentabulaturen, die noch in Mainz erschienen. Die zweite Auflage des 1524 in Wittenberg gedruckten Johann Walther'schen Gesangbüchleins druckte er 1525, wahrscheinlich in Worms; die späteren Werke erschienen in Straßburg, und seit 1541 finden wir den Meister in Venedig beschäftigt. Aus der Zeit seines Zusammenwirkens mit Mathias Apiarius in Straßburg von 1534—1537 kennen wir drei herrliche Drucke, von denen einer eine zweite Auflage erlebte: das theoretische Werk von Johann Frosch: *Rerum musicalium opusculum rarum*, 1535 in Folio; die *Magnificat octo tonorum* des Sixt Dietrich von 1535, und endlich die berühmte Sammlung »Fünff vnd sechzig teutscher lieder«, wahrscheinlich 1536 erschienen, auf welche wir noch zurückkommen müssen. Außerdem veranstalteten die beiden Gesellschafter zwei neue Auflagen des Walther'schen Wittenberger Gesangbuchs, eine von 1534, die in einem Brockhaus'-schen Katalog von 1862 (Nr. 102) auftauchte[1], und eine von 1537, die sich in München befindet. Im Jahre 1534 druckten sie auch ein »*Epicedion*« auf den Tod des Komponisten Thomas Sporer, von Sixt Dietrich in Musik gesetzt.[2]

Die ältesten deutschen Musikdrucke haben im Gegensatz zu den groß angelegten Petrucci'schen Werken die übrigens für die Musikgeschichte sehr zu begrüßende Eigenthümlichkeit, daß sie fast ausschließlich Tonstücke deutscher Meister enthalten. Erst allmählich finden die großen ausländischen Kontrapunktisten Eingang in die

[1] Weller, Annalen, II, S. 333.

[2] Die Beschreibung der Dietrich'schen Werke s. bei Eitner, Erk und Kade, Einleitung etc. zu Joh. Ott's Liedersammlung (Publikation d. Ges. f. Musikforschung, Jahrg. IV), Berlin (jetzt Leipzig) 1876. 8°, S. 53 ff. — Das ebendort S. 52 erwähnte angebliche Epithaph des Andreas Schwarz Francus auf Sixt Dietrich hat mit diesem nichts zu thun, sondern bezieht sich, wie der Text (»*Viti Theodori*«) deutlich besagt, auf den berühmten Nürnberger Theologen Veit Dietrich, † 24. März 1549.

deutschen Druckereien, ohne daß dabei das zum Theil sehr kostbare deutsche Sondergut vernachlässigt worden wäre. Diese großartige Erweiterung des Arbeitsfeldes verdankte der deutsche Musikdruck vielfach einer Reihe sehr kunstverständiger Männer, die uns als Herausgeber tüchtiger Sammlungen theils nationalen, theils internationalen Charakters seit dem Ende der 30er Jahre entgegentreten, wie Sigismund Salminger in Augsburg, Johann Ott und Georg Forster in Nürnberg, Georg Rhau in Wittenberg. Letzterer war selbst Drucker; in Augsburg druckten Melchior Kriesstein und Philipp Ulhard, in Nürnberg Hieronymus Resch, nach seiner Kunst Grapheus, Formschneider genannt, Johannes Petrejus, und die mit einander verbundenen Johann von Berg (Montanus) und Ulrich Neuber, in München Adam Berg. In Basel erschien 1547 bei Heinrich Petri das berühmte theoretische Werk: *Dodecachordon* des Glarean. Mit allen diesen Meistern sind wir aber schon in die Sphäre des einfachen Notendrucks eingetreten. Wie Schönes und Vortreffliches auch in dieser Druckart in deutschen Landen geleistet wurde, beweisen außer dem genannten Glareanischen Werke mit seinen zahlreichen Beispielen ein- und mehrstimmiger Komposition ganz besonders die Drucke des Johann Petrejus in Nürnberg, denen von Schmid der zweite Rang, der erste nach Peter Schoeffer's Erzeugnissen zuerkannt wird. Aber auch die leider nur wenig zahlreichen und fast ganz verschwundenen Drucke des Mathias Apiarius in Bern finde ich, nachdem ich sie erst in letzter Zeit kennen gelernt habe, im Vergleich zu den meisten anderweitigen Musikdrucken außerordentlich schön, kräftig, regelmäßig und scharf.

Ehe wir uns mit diesen noch sehr wenig beachteten Werken eingehender beschäftigen, wollen wir zur Vervollständigung unserer geschichtlichen Übersicht noch einen kurzen Blick auf die übrigen Länder werfen. Zuerst war Frankreich auf dem Plan mit den 1525 für einfachen Druck gefertigten Punzen und Matrizen des auch als Kupferstecher wohlbekannten Pierre Hautin, der die Formen für die Druckereien des Pierre Attaignant in Paris, des Jacques Moderne, genannt Grand Jacques in Lyon, und des Tylman Susato in Antwerpen lieferte. Attaignant eröffnete den Reigen wahrscheinlich 1527 mit einer großartigen Sammlung von Chansons seiner Landsleute, die eine noch lange nicht erschöpfte Quelle für die Kenntniß dieser schon in ganzer Vollendung dastehenden, dem französischen Genius eigenthümlichen graziösen und leichtgeschürzten Kunstform bildet, Modernus hingegen mit einer mehr internationalen, höchst werthvollen Sammlung von fünf Büchern kirchlicher Chorgesänge, den »*Motetti del Fiore*«, aus denen später Gardane in Venedig einen Theil

nachdruckte unter dem Titel »*Fior de' motetti*, *tratti dalli motetti del Fiore*«. So waren denn nach dem Vorgange Petrucci's mit den *Motetti de la Corona*, die als Titelvignette eine Krone trugen, nun auch Motetten mit dem Blumenstück vorhanden, denen wieder Gardane's *Motetti del Frutto* mit einem Fruchtstück, und endlich, das Emblem der Nachahmung absichtlich zur Schau tragend, die von Bughlat in Ferrara herausgegebenen *Motetti de la Simia*, Motetten mit dem Affen folgten, was dann zu artigen und unartigen gegenseitigen Spöttereien, Klagen und Beschuldigungen wegen Nachdrucks führte.

Als ausgezeichnete Musikdrucker Frankreichs sind noch Adrien Le Roy, Nicolas du Chemin und die bis tief ins 18. Jahrhundert hinein eine Art von Privileg im Notendruck genießende Familie Ballard zu erwähnen. Ganz vereinzelt steht eine herrliche Ausgabe der Werke des päpstlichen Kapellmeisters unter Leo X., Adrian VI. und Clemens VII., Eléazar Genet, wegen seines Geburtsortes Carpentras im päpstlichen Gebiet von Avignon auch il Carpentrasso, von den Franzosen einfach Carpentras genannt. Die Typen dieses seltenen und kunstreichen doppelten Druckes sind außerordentlich groß und unten abgerundet, so daß sie den modernen sich nähern.

Das Mutterland der kontrapunktischen Musik, die Niederlande, hat merkwürdigerweise erst spät angefangen, Musik zu drucken. Erst 1542 haben wir den ersten und, wie es scheint, einzigen Druck des Wilhelm Vissenack in Antwerpen zu verzeichnen; es folgen ihm dann aber seit 1543 sehr bedeutende Männer, wie der schon genannte Tylman Susato, dann Christoph Plantin und Hubert Waelrant, alle in Antwerpen, und Peter Phalese in Löwen.

England ist am meisten zurückgeblieben, indem es bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts ausschließlich in holzgeschnittenen Noten druckte; erst 1560 erscheinen in der Druckerei des John Day bedeutend verbesserte Typen.

In Spanien muß frühzeitig eine bedeutende Produktion stattgefunden haben; es sind aber nicht gar viele Werke in die mitteleuropäischen Bibliotheken gekommen; das älteste, welches Schmid bekannt geworden ist, ist von 1547.

Die Schönheit der älteren Musikdrucke ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht wieder erreicht worden, doch nimmt die Zahl der Drucke bis zum Ende des Jahrhunderts im Verhältniß des steigenden Reichthums an musikalischer Produktion noch erheblich zu. In den dreißiger Jahren kamen zu den älteren, schon genannten Komponisten noch hinzu, um nur einige der leitenden Namen zu nennen, der Deutschniederländer Nikolaus Gombert, die Welsch-

niederländer Jakob Arcadelt und Johannes Leloup (Lupi), die Deutschen und Deutschschweizer Thomas Stolzer und Ludwig Senfl, der Franzose Jean Maillart, der Spanier Christoph Morales; in den vierziger und fünfziger Jahren ragt der doppelsprachige Niederländer Jakob Clemens non Papa an Fruchtbarkeit und künstlerischem Genius über alle Anderen hervor, und erst nach der Mitte des Jahrhunderts beginnt die Blüthezeit der beiden berühmtesten Kontrapunktisten aller Zeiten, des Giovanni Pierluigi da Palestrina in Rom und des Orlandus de Lassus in München. Als Dritten können wir diesen Kunstheroen das Haupt der Venezianischen Tonschule, Andrea Gabrieli anschließen, dessen hochbegabte Schüler Johannes Gabrieli und Hans Leo von Hassler uns nach einander zu den großen Deutschen des 17. Jahrhunderts, Michael Prätorius, Johannes Eccard, Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach überleiten.

Wie die Zahl der Musikdrucke des 16. Jahrhunderts hoch in die Tausende geht, so waren auch die Auflagen vieler Werke sehr stark; nicht selten folgten mehrere Auflagen eines Werkes in der Stärke von 2500 Exemplaren in ganz kurzer Frist einander nach. So reich floß der Strom der polyphonen Musik in jener herrlichen Kunstepoche. Die geistliche Musik mit ihren Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Lamentationen, geistlichen Liedern u. s. w. wiegt vor; doch wird das weltliche Lied, die Chanson, die Canzone und Canzonetta und die kunstmäßigste der weltlichen Musikformen, das Madrigal, ebenso beständig gepflegt.

Die Noten der alten Drucke sind wesentlich dieselben, die wir jetzt noch haben, auf und zwischen fünf Linien gesetzt, mit Verwendung der etwa benöthigten Hilfslinien und unseren heutigen Schlüsseln, unter denen aber der C-Schlüssel für den Tenor und Alt ausschließliche und für Sopran und Baß häufige Anwendung fand, und uns sonach auf der ersten, zweiten, dritten und vierten Linie des Systems begegnet, während der F-Schlüssel außer seiner jetzt allein üblichen Verwendung als Baß-Schlüssel auf der vierten Linie auch für den Baryton auf die dritte und für ganz tiefe Bässe auf die fünfte Linie, der Violinschlüssel aber für hohe Soprane zuweilen auf die erste Linie des Systems gesetzt wurde. Die Tonstücke folgen alle, weltliche wie geistliche, der Tonalität der sogenannten Kirchentonarten und sind stets untransponirt oder in der Oberquart der ursprünglichen Lage gesetzt, d. h. sie haben entweder keine Vorzeichnung oder sind mit einem Be vorgezeichnet. Doch war mit dieser Art der Notirung nicht beabsichtigt, die Tonhöhe für die Ausführung mit absoluter Genauigkeit zu bezeichnen. So sind

auch die in den Stücken vorkommenden zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen, die wir durch Kreuz und Be bezeichnen, besonders in der älteren Zeit, gar nicht notirt; es gab dafür bestimmte Regeln, denen die Sänger zu folgen hatten. Die Taktzeichen sind meist dieselben, die wir heute noch anwenden, doch giebt es besondere Zeichen für dreitheilige Maße und es wiegen die längeren Noten über; nur darf man daraus nicht den Schluß ziehen, daß die Tonstücke des 16. Jahrhunderts deßhalb langsamer gesungen worden wären, als unsere heutigen Chöre. Vielmehr vertreten häufig Takte von drei ganzen Noten unseren heutigen Dreivierteltakt, der mit der modernen Bezeichnung bei den Alten nicht vorkommt, so wenig, als etwa ein $^6/_8$- oder $^3/_8$-Takt. Allgemeine Zeitbezeichnungen, als *Allegro*, *Andante* u. s. w. sind nicht vorhanden, ohne daß es deßwegen an feiner Nuancirung und reichem Wechsel des Tempos gefehlt hätte.

Partituren in unserem Sinne fertigten die Komponisten meist nur zu eigenem Gebrauche: die Organisten und Lautenspieler begleiteten nach eigenthümlichen, althergebrachten Tabulaturen, welche uns heute kaum übersehbar erscheinen, während die daran gewöhnten alten Meister im Gegentheil mit unseren bequemen und selbst für Anfänger lesbaren Klavier- oder Orgelauszügen nichts anzufangen gewußt hätten. Erst gegen Ende des Jahrhunderts erschienen auch *Partiture per l'organo* im Druck, die aber meist nur einen forlaufenden Baß enthielten, den man dann im 17. Jahrhundert mit den Ziffern der darüber zu greifenden Akkorde versah. Das deutet das Ende der polyphonen, jede Stimme als melodisch gleichberechtigt behandelnden Schreibart und den Übergang zum homophonen Stil an, in dem die Oberstimme die Melodie hat, die übrigen nur begleitende Gänge machen und zuletzt nur mehr als Akkordbestandtheile aufgefaßt werden.

Die Tonwerke des 16. Jahrhunderts erscheinen also im Druck nur in den Einzelstimmen, und zwar entweder so, daß jede Stimme, Sopran, Alt u. s. w. in besonderem Stimmbande abgedruckt ist, wie heut zu Tage z. B. in dem bekannten »Regensburger Liederkranz«, oder so, daß in einem Bande alle Stimmen neben und unter einander stehen, also etwa auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches oben der Sopran, unten der Baß, auf der rechten Seite oben der Alt, unten der Tenor. Die letztere Form fand stets Anwendung bei den großen kirchlichen Chorwerken in Folio, wo dann nach uralter Sitte die ganze Sängerschaft aus einem einzigen großen Buche zu singen pflegte. Aber auch bei einzelnen kleingedruckten Werken, die als Hausmusik gedacht waren, finden wir die gleiche Einrichtung. Eine Lyoner Chansons-Sammlung hat sogar die Merkwürdigkeit, daß

auf jeder Seite eine der Stimmen von unten nach oben zu lesen ist. Aus diesem Büchlein konnte man also nur in der Art singen, daß die Mitglieder eines Singquartetts sich zu zwei und zwei an einem schmalen Tische einander gegenüber setzten.[1]

Zu erwähnen ist noch, daß diese Einzelstimmen alle ohne Taktstriche gedruckt sind, und daß namentlich in den älteren Werken die auf eine Textsilbe zu singenden Noten vielfach zu Ligaturen vereinigt erscheinen, für deren Entzifferung eine Reihe ziemlich verwickelter Regeln bestand.

III.

Kehren wir nun zu unserem Mathias Apiarius zurück, den wir durch seine Verbindung mit Peter Schoeffer in Straßburg schon kennen gelernt haben. Über seine Lebensverhältnisse aus der Straßburger Zeit ist so wenig etwas bekannt geworden, als über seine Herkunft. Nur wissen wir, daß er im Jahre 1528 von Basel her als Theilnehmer auf der Berner Disputation erschien; man glaubt deßwegen, daß er früher ein Geistlicher gewesen sei. Aus seiner Vorrede zu den Bicinien von 1553, die ganz in der damaligen schweizerischen Orthographie geschrieben ist, könnte man vermuthen, daß er ein Schweizer war. Jedenfalls hat seine Verbindung mit Schoeffer ihm Ehre und Ruf gebracht. Es fragt sich nur, was Peter Schoeffer bewogen haben könnte, ihn zum Geschäftsgenossen zu machen. Das Geld ist nicht die Ursache gewesen, denn Apiarius besaß keines; er befand sich vielmehr in der Lage, wie die Akten des Bernischen Archivs ausweisen, bei jeder Gelegenheit Vorschüsse begehren zu müssen. Ich vermuthe stark, daß es gerade die musikalischen Talente und Verbindungen waren, die seine Persönlichkeit als eine werthvolle Bereicherung des Schoeffer'schen Geschäftes erscheinen ließen. Manche der tüchtigsten Musikdrucker waren selbst ausgezeichnete Komponisten, wie vor allem Anton Gardane, Girolamo Scotto, Tylman Susato, Hubert Waelrant, Claudio Merulo. Von Apiarius besitzen wir zwar nur zwei wenig bedeutende Stücke in zweistimmigem Kontrapunkt, und die bescheidene Überschrift, die er diesen giebt: »*olim faciebat*«, sowie die Nichterwähnung derselben auf dem Titel des betreffenden Werkes deutet an, daß er auf seine schöpferische Begabung keinen sonderlichen Werth legte. Dagegen zeigen uns diese Stücke zur Genüge, daß Apiarius ein tüchtiger Musikverständiger war; auch seine Söhne finden wir später beim Stadtpfeiferdienst

[1] Ein Facsimile davon in den Monatsh. f. Musikgesch., Jahrg. 1873, zu S. 116.

angestellt. Was liegt nun näher, als die Annahme, daß Apiarius im Geschäfte Peter Schoeffer's hauptsächlich den Beruf hatte, Handschriften für die Ausbeutung der musikalischen Abtheilung der Druckerei herbeizuschaffen, die Auswahl für den Druck zu treffen, die Korrektur zu überwachen, ja — wer weiß? vielleicht gar den Musiksatz selbst eigenhändig zu besorgen? Gewiß ist nach der ersteren Richtung bei der Sammlung der 65 teutschen Lieder des Apiarius Hand thätig gewesen.

Dieses prächtige und wichtige Werkchen muß uns nun zunächst beschäftigen. Es galt lange Zeit als Berner Druck, und bis heute ist noch nicht volle Klarheit über diese Sache geschaffen worden. Schon Uhland veröffentlichte aus dem Büchlein eine Anzahl von Liedertexten; in Goedeke's Grundriß der deutschen Literatur (I, § 110, 4, erste Aufl.) erscheint es unter dem Titel: »Apiarius. Fünff vnd sechzig teütscher Lieder, vormals im truck nie vß gangen.« Am Schluß: »Argentorati apud Petrum Schoeffer. Et Matthiam Apiarium. o. J. (um 1520). 54 Bl. 6.«, und Weller verbesserte daran in seinen Annalen der poetischen National-Literatur der Deutschen im XVI. und XVII. Jahrhundert, Bd. II, S. 312: »Des Apiarius Liedersammlung erschien 1537, vergl. Becker, Tonwerke Sp. 235. Apiarius druckte überhaupt nicht vor 1535 und zog 1539 bis 1540 von Straßburg nach Bern.« Daneben citirt und beschreibt Weller aber dasselbe Büchlein noch einmal im selben Bande seines Werkes (S. 18, 4) und stellt es hier als einen Berner Druck dar, aus dem er sämmtliche 65 Texte »ihrer Bedeutung halber« vollständig abdruckt. Weller's kurze Beschreibung lautet: »LB (d. i. Liederbuch). o. O. u. J. (Bern, M. Apiarius c. 1550. 41 Bl. oder 7 Bog. weniger 1 Bl. 6. Der ganze Liedertext in Noten.« Als Fundort nennt er noch: »Freiburg i. Br.« Die Angaben Goedeke's und die »Berichtigung« Weller's sind heute leicht richtig zu stellen, da mittlerweile auch die musikalischen Bibliographen emsig bei der Arbeit gewesen sind und ebenso werthvolles als genaues Material zur Sache herbeigeschafft haben. Wir wissen nun, daß die Lieder 4- und 5stimmig sind, daß es demnach fünf Stimmhefte des Werkchens giebt; wir wissen durch Robert Eitner[1], daß sich Exemplare in München, Berlin und Zwickau befinden; wir wissen, daß das Werk nicht um 1520 erschienen sein kann, aber auch nicht, wie noch C. F. Becker, Anton Schmid und Goedeke notiren, 1537, noch weniger, wie Weller (S. 18) sagt, c. 1550; vielmehr muß das Buch schon 1536 existirt haben, da in dem Berliner

[1] Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Berl. 1877, S. 36, woselbst auch die genaue Beschreibung des Werkes zu finden ist.

Exemplar über dem siebenten von zwölf beigebundenen handschriftlichen Liedern im Diskant das Datum »20 Decemb: 1636« beigefügt ist. Dagegen ist das Buch sicher ein Straßburger Druck, was nur zweifelhaft sein konnte, ehe man die Tenorstimme kannte, in der die Angabe des Druckortes und beider Genossen als Drucker enthalten ist. Gänzlich ungerechtfertigt ist es, unseren Apiarius, wie es Goedeke thut, in eine engere Beziehung zu dem Inhalte des Buches zu setzen, d. h. ihn etwa als Verfasser der Liedertexte oder der Kompositionen erscheinen zu lassen. Weder mit den Texten noch mit den Kompositionen der 65 Lieder hat Apiarius irgend etwas zu thun; letztere sind der Firma von 18 verschiedenen Komponisten zugegangen, und unserem Apiarius kommt nur das Verdienst des tüchtigen Verlegers und Herausgebers zu.

Mit den Texten [1], die nur das Tenorheft in allen Strophen enthält, hat sich die Literaturgeschichte schon vielfach beschäftigt, weniger mit den Tonsätzen [2], die, wie der Titel besagt, „vormals iñ truck nie vß gangen“ sein sollen. Wenn es erlaubt wäre, dies ganz genau zu nehmen, so müßte man unsere Sammlung spätestens in das Jahr 1534 setzen, da ein Nürnberger Druck mit dem Datum: 20. August 1534 (Eitner 1534 n.) schon einen Senfl'schen Tonsatz aus ihr enthält. Aber dieser Druck versichert auch: „vormals dergleichen im Truck nye außgangen“. Drei andere unserer Tonsätze, von Arthopius, Brätel und Wüst, erschienen 1535 in den Frankfurter „Gassenhawerlin“ und „Reutterliedlin“ (Eitner 1535 d. e.), die jenen Anspruch nicht erheben. Hier wäre eine Entlehnung aus unserem Werk wohl möglich, wodurch die Zeit seines Erscheinens vor 1535 zu setzen wäre.

Die Namen der Komponisten, die sämmtlich Deutsche waren, geben einen bemerkenswerthen Einblick in die mannigfachen Verbindungen, die Apiarius zur Verfügung standen. Nur von einem derselben, Thomas Sporer, wissen wir sicher, daß er schon 1534 gestorben war. Die Namen Balthasar Arthopius, Huldreich Brätel, Matthäus Eckel, Paul Wüst kommen auch in anderen Sammlungen vor, doch ist von ihren Trägern sonst nichts bekannt; Matthäus Greiter war ein Straßburger und auch Dichter geistlicher Lieder; Lazarus Spengler von Nürnberg erscheint nur hier

[1] Unter den Texten befinden sich auch zwei »Bohnenlieder«, von denen vermuthlich das eine jenes Bohnenlied ist, mit dem nach der Anshelm'schen Chronik in Bern 1522 „vf der Eschen Mittwuchen der römische Ablaß durch alle Gassen getragen vnd verspottet ward.“ Von einzelnen Texten unserer Sammlung darf man aber wohl sagen, daß sie noch über das Bohnenlied gehen.

[2] Nur ein einziger, von Senfl, ist neuerdings veröffentlicht worden.

als Komponist, und zwar bei einem einzigen Liede, wie er auch nur als Dichter des einzigen Kirchenliedes: »Durch Adams Fall ist ganz verderbt« bekannt ist. Auch Wilhelm Breitengraser war ein Nürnberger; Wolf Grefinger lebte in Wien, Paul Hoffhaimer, früher auch in Wien, wohnte seit langem in Salzburg, Sixt Dietrich in Konstanz. Thomas Stoltzer war beim König von Ungarn, Stephan Mahu beim König von Böhmen, Arnold von Bruck beim Kaiser in Wien Kapellmeister. Von letzterem vermuthet man, daß er aus Brugg im Kanton Aargau stamme; er wäre dann nächst Ludwig Senfl aus Kaiseraugst, der auch in unserer Sammlung mit sieben Gesängen vertreten ist, der größte schweizerische Kontrapunktist. Sodann enthält unsere Sammlung noch Stücke von zwei anderen schweizerischen Meistern, die bis dahin noch in keinem Druckwerke vorkommen, Cosmas Alderinus von Bern und Johann Wannenmacher von Freiburg. Nur ein einziger Komponist, Benedikt Ducis, gilt seit Fétis und Ambros für einen Niederländer Namens Hertoghs, da durch Antwerpener Lokalforschungen nachgewiesen wurde, daß er Organist der Marienkapelle dortselbst war. Ambros will nicht einmal zugeben, was doch dieselben Antwerpener Quellen bezeugen, daß er 1515 nach Niederlegung seiner Stelle an den Hof Heinrich's VIII. von England berufen worden sei. Doch bleibt die Thatsache bestehen, daß er 1539 in Ulm »Harmonien« über alle Oden des Horaz »der Ulmer Jugend zu Gefallen« hat drucken lassen, sowie daß er neben französischen Chansons und vlaemischen Liedern auch deutsche Lieder komponirt hat, und zwar außer unserem weltlichen Liede: „Ellend bringt pein dem hertzen mein" noch eine Anzahl evangelisch-kirchlicher Tonsätze. Es mag daher nicht allzu gewagt sein, den Wohnsitz dieses Meisters zur Zeit der Entstehung unserer Sammlung in Deutschland, und zwar in Ulm zu suchen. Dagegen ist die Meinung, die noch P. Anselm Schubiger[1] zu theilen scheint, wonach Benedikt Ducis mit Benedikt Appenzeller dieselbe Persönlichkeit gewesen sei, nicht aufrecht zu erhalten; auch war Appenzeller, der von 1530—1555 eine Anstellung als Chorknabenmeister in der Kapelle der Statthalterin Maria zu Brüssel hatte, wohl kein Schweizer, vielleicht aber der Sohn eines aus Appenzell stammenden, um 1511 erwähnten »*maître bombardier*« im Heere Karl's V, Namens Hantze Appenzeller.

Ein Punkt bedarf noch der Aufklärung. Weller, wie gesagt, bezeichnet (S. 18) unser Werk — daß es sich um das gleiche handelt,

[1] Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Einsiedeln 1873, S. 37.

ist zweifellos — als Berner Druck von c. 1550 und erwähnt ein Freiburger Exemplar, welches merkwürdigerweise den Musikbibliographen entgangen war. Sollte Apiarius wirklich in Bern eine zweite Auflage, oder besser: einen Nachdruck veranstaltet haben? Franz M. Böhme[1] sah in Berlin einen Nachdruck in Verbindung mit einem solchen der Frankfurter Gassenhauer und Reutterliedlin und hielt alle diese Stücke für Erzeugnisse der Schoeffer'schen Officin. Das war aber gewiß eine arge Täuschung; denn nach Eitner (S. 85) besteht zwar ein solcher Nachdruck, ist aber »ein einfacher und sehr mangelhaft«. Er wird also aus dem ersten Grunde nicht der Straßburger und aus dem zweiten nicht der Berner Officin angehören. Aber auch das vergessene Freiburger Exemplar, welches Weller benutzte, ist kein Berner Druck. Die Freiburger Universitätsbibliothek hatte die Freundlichkeit, mir das einzige, dort vorhandene Stimmheft zuzuschicken, und beim ersten Aufschlagen schauten mir die unverkennbaren prächtigen Typen Schoeffer's entgegen. Auch das „LB“, welches Weller als »Liederbuch« gedeutet hatte, erwies sich als ein Versehen; es ist nur ein etwas verschnörkeltes B auf dem Titel, welches „Bassus“ bedeutet. Von einer Herkunft dieser Baßstimme aus Bern könnte also nur die Rede sein, wenn Apiarius die Schoeffer'schen Typen mit nach Bern genommen hätte. Das ist aber, wie alle Berner Drucke unzweideutig ergeben, nicht der Fall gewesen. Apiarius hat allerdings Druckereieinrichtungen aus Straßburg mit nach Bern gebracht; denn am 19. Januar 1537 dekretirte ihm der Rath von Bern Freiheit von Zoll und Geleit, „so vnns vonn sinem geschefft vnnd Husrat zůstendig sin würden“; aber aller Wahrscheinlichkeit nach waren seine Notentypen noch nicht dabei, sicher aber keine solchen für doppelten Druck.

Die Freiburger Baßstimme gehört demnach der Originalausgabe des Werkes an. Beigebunden ist ihr die Baßstimme der *Magnificat* von Sixt Dietrich, wobei es nach einem eingeklebten Zettel Jul. Jos. Maier's, des verstorbenen Konservators der musikalischen Abtheilung der Münchener Bibliothek, zweifelhaft ist, ob sie der ersten oder der zweiten Auflage dieses Werkes angehört.

Diese zweite Auflage des Dietrich'schen Werkes wird wohl das letzte Buch sein, welches unter dem Namen beider Drucker in die Welt getreten ist. Die Widmung ist an Simon Grynaeus, einen reformirten Theologen und Professor der griechischen Sprache in Basel, gerichtet, und wir wissen aus zwei von Dr. Sieber in den Monatsheften für Musikgeschichte (VII, 125 f.) veröffentlichten Briefen

[1] Altdeutsches Liederbuch, Lpz. 1877, S. 791, Nr. 9.

des Komponisten an Bonifaz Amerbach, daß Grynaeus durch seine Munificenz die Herausgabe des Werkes ermöglicht hatte. Das Datum der Widmung lautet: »1537. Calendas Augusti.« Um diese Zeit war aber der eine der Geschäftstheilhaber schon nach Bern übergesiedelt, wie ich im Gegensatz zu Weller's Angabe: »1539 bis 1540« endgültig feststellen konnte.

IV.

Die schon erwähnte Vergünstigung zoll- und geleitsfreien Umzugs für Geschäft und Hausrath verdankte Mathias Apiarius wohl dem Umstande, daß er, wie Fetscherin[1] versichert, vom Rathe der Stadt Bern ausdrücklich berufen wurde. Im Bernischen Archiv fand Herr Seminarlehrer Flury darüber nur eine Eintragung im Rathsmanual: „fritag, 19. Januarii 1537. Apiarium zů einem burgerlichen hindersessen angenommen."[2] Es konnte indessen bisher immer noch zweifelhaft sein, ob der Umzug wirklich sehr bald nach den beiden erwähnten Rathsbeschlüssen stattgefunden habe. Als ältester Druck des Apiarius und damit als ältester Berner Druck überhaupt galt bis jetzt ein Katechismus von 1538. Im Zusammenhalt mit der Thatsache, daß die Widmung des Straßburger Werkes vom 1. August 1537 noch von Apiarius mitgezeichnet war, konnte man leicht auf den Gedanken kommen, daß sich die Übersiedelung aus irgend einem Grunde bis in die zweite Hälfte des Jahres oder gar bis zum folgenden Jahre verzögert hätte. Erst die Wiederauffindung eines Druckes von 1537, der also fortan als ältester Berner Druck zu gelten hat, hat allen Zweifel beseitigt.

Dieser älteste Druck ist ein musikalischer, aber bemerkenswerther Weise nicht mit beweglichen Metalltypen hergestellt, ein theoretisches Werk des Lüneburger Kantors Auctor Lampadius: *Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus.* Mir fiel die Angabe von Ort und Drucker etwa vor Jahresfrist zuerst auf, als ich die *Theoretica* der Breslauer Bibliotheken in der vortrefflichen Bibliographie Emil Bohn's (Berlin 1883) einer neuerlichen Durchmusterung unterzog. Dort mag man auch die genaue Beschreibung des Werkchens sowie die der Ausgabe von 1554 nachlesen[3]. Es fand sich dann, daß das Werk ganz richtig auch von Fétis citirt war, und

[1] Historische Zeitung 1853, S. 76.

[2] S. auch Rettig, Notizen über M. A. im Stück IV des Archivs f. Gesch. des Deutschen Buchhandels. Leipzig 1879, S. 31.

[3] S. auch Beilage III.

nicht minder in Gerber's neuem Lexikon, in Forkel's Litteratur der Musik und in Walther's Lexikon; überall mit der richtigen Angabe des Druckortes. Ich war daher sehr erstaunt, daß man in Bern nichts davon wußte, und daß mit diesem Büchlein, das seine Herkunft bisher in den wenig gelesenen musikalischen Bibliographien zu verstecken gewußt hatte, der älteste Berner Druck wiedergefunden sei.[1]

Ich muß mich beeilen, festzustellen, daß der Verfasser wirklich den seltsamen Vornamen Auctor geführt hat; denn alle Autoren, Emil Bohn nicht ausgeschlossen, hielten dieses Wort, was ihnen nicht zu verdenken ist, für die etwas vordringliche Bestätigung seiner Autorschaft.[2] Schon 1549 hat Erasmus Rotenbucher in seinen Nürnberger *Diphona* sich nicht getraut, unserem Lampadius, von dem er ein Exemplum unseres Büchleins und noch ein anderes Stück abdrucken ließ, seinen Vornamen beizusetzen. Bei näherem Zusehen schwindet aber jeder Zweifel, daß Auctor wirklich den Vornamen darstellt. Nicht nur nennt er sich selbst wiederholt so, sondern auch Eberhard von Rumlang aus Winterthur, damals in Bern, der dem Büchlein einen Geleitsbrief an den Musikbeflissenen voransetzte, stellt die beiden in Versalien gedruckten Namen so neben einander, daß nur an Vor- und Zunamen gedacht werden kann. Endlich läßt aber auch die Angabe des Titels: »Ab Auctore Lampadio Luneburgensi elaborata« schlechterdings keine andere Deutung zu. Lampadius selbst schrieb noch eine Dedikation an zwei junge Leute, wahrscheinlich seine Schüler in Lüneburg, und ein Joannes Telorus machte das übliche Gedicht »*in laudem musices*«. Das Büchlein ist in dialogischer Form abgefaßt und trotz seiner gedrängten Fassung äußerst lehrreich und vortrefflich. Apiarius hat einen guten Griff damit gethan; denn es sind wenigstens fünf Auflagen erschienen; drei davon, aus 1537, 1539 und 1546, die Fétis besaß, werden in der Brüsseler Staatsbibliothek liegen: eine von 1541 erwähnt Draudius in der *Bibliotheca classica*, und die von 1554 besitzt neben der ersten die Universitätsbibliothek in Breslau.[3] Diese Ausgabe hat besonderes Interesse. Der Titel, auf dem sieben Zeilen roth gedruckt sind, ent-

[1] Erst nach Fertigstellung dieser Arbeit erfuhr ich, daß schon 1890 Eduard Jacobs das Büchlein gesehen und über den Verfasser einen erschöpfenden Aufsatz in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft veröffentlicht hat. Ich will aber an meinen Ausführungen nichts ändern, weil sie doch einiges Neue enthalten und auch für das schon Bekannte, aber auf anderem Wege Gefundene, neue Beweisstücke beibringen.

[2] Vgl. Jacobs, a. a. O. S. 91.

[3] Andere Exemplare citirt Jacobs a. a. O.

hält Druckort und Jahr, die in der ältesten Auflage am Schluß stehen, und nennt als Drucker den Samuel Apiarius, der nach dem im gleichen Jahre oder frühestens Ende 1553 erfolgten Tode seines Vaters das Geschäft übernommen hatte. Die Vorrede Eberhard von Rumlang's ist wörtlich wiederholt, trägt aber jetzt das Datum: »Mense Martio, Anno 1546«, während es in der ersten Auflage hieß: »15. Kal: Augu. Anno. 1535.« Sonst ist der Inhalt beider Auflagen, von einigen Korrekturen abgesehen, in beiden Büchern der gleiche; auch sind in beiden dieselben roh ausgeführten Holzstöcke für die Notenbeispiele in Anwendung gekommen. Nur ein werthvolles Stück bietet uns die Ausgabe von 1554 gegenüber der ersten: den Brief, womit Auctor Lampadius am 1. März 1537 über die vorher durch einen gewissen Dominikus Drever erfolgte Zusendung seines Manuskripts berichtet. Drever war schon wieder bei Lampadius gewesen und hatte mitgetheilt, daß die zugesandte, von dem Knaben des Verfassers gefertigte Abschrift eine sehr mangelhafte gewesen sei. In dem Briefe wird dies bedauert, und das Werkchen, von dem eine kurze Beschreibung gegeben wird, zum Druck empfohlen. Zugleich wird noch ein Büchlein über die Komposition von Cantilenen und die Stimmen von Gesängen zu deu vier höchsten Festen *(partes de quatuor summis festis)* in baldige Aussicht gestellt, wobei derselbe Domikus als Überbringer fungiren werde. Zum Schlusse begründet Lampadius die Zusendung seines Büchleins zum Druck gerade an Apiarius in folgenden, für die Charakteristik unseres Buchdruckers nicht unwichtigen Worten[1]: »Übrigens, daß mein Büchlein, sei es nun, wie es wolle, Dir, mein Herr Apiarius, zum Druck übersandt wurde, das machte Dein christliches Gemüth und Deine ganz besondere Liebe zur Musik, die, wie man mir sagt, keine größere Annehmlichkeit und Freude kennt, als daß die Jugend sich der schönen Künste nicht minder, als der guten Sitten, besonders aufrichtiger Frömmigkeit befleißige, in der edelsten der Künste aber, der Musik, sich unverdrossen übe.« In der Unterschrift nennt sich Lampadius »von Herzen seinen Freund, zwar nicht in Person, aber doch in aller Aufrichtigkeit.«[2]

---

[1] Nach Jacobs S. 95 f. steht der Brief schon in der Ausgabe von 1541. Die von Jacobs S. 96 und S. 103 gegebene Verdeutschung des Namens Apiarius in Bienevater ist willkürlich; Fetscherin in Bern versuchte den Namen mit der Bernischen Familie Beyeler in Verbindung zu bringen, was sich auch längst als irrig erwiesen hat; die einzig richtige Verdeutschung ist Biner oder Biener, vergl. unten S. 408 u. 410.

[2] Jacobs' Annahme, die beiden Männer hätten sich wohl von der Universität her gekannt, ist demnach irrig.

Von den in Aussicht gestellten anderen Werken des Lampadius ist nichts mehr bekannt geworden.[1] Das oben erwähnte zweite Stück in den *Diphona* trägt die Überschrift: *Epicedion generosi comitis Antonii iunioris ab Isenberg*. Die ganze höchst interessante Rotenbucher'sche Sammlung zweistimmiger Gesänge war dem noch im Knabenalter stehenden Grafen Heinrich von Isenburg-Büdingen, dem Sohne des Grafen Anton des Älteren, gewidmet.

Ich brauche nicht zu erwähnen, daß sich aus dem Inhalt und dem Datum des Lampadius'schen Briefes ergiebt, daß Apiarius schon sehr früh im Jahre 1537 in Bern gewesen sein muß. Dagegen verlohnt es sich, seinem Druckerstock, der auf der letzten Seite der ersten Auflage sich befindet, ein Wort zu widmen.[2] Er stellt einen aufrechtstehenden, hohlen, mit federartig beblätterten Ästen versehenen Baumstamm dar, von Bienen umschwirrt, die bei einem großen Loche ein- und ausschwärmen. Ein Bär ist an dem Stamm emporgeklettert, um den von den Bienen gesammelten Honig zu naschen. Aber vor dem Loch hängt an einem Aste ein schwerer Klöppel, der den Bären auf die Schnauze klopfen muß, so oft er versucht, sie in die Höhlung hineinzustecken. In späteren Druckerstöcken, schon in der Frank'schen Chronik von 1539 erscheinen auch noch Vögel und eine Spinne als Feinde der fleißigen Bienen, die nicht nur an den um den Baum herum wachsenden Blumen saugen, sondern auch in einer aufgeschlagenen Bibel zu lesen scheinen, wo das hebräische Wort Jehovah und gegenüber ein mir unverständliches Zeichen, einem Thiere ähnlich, zu sehen ist. Das Emblem der Biene ist im Hinblick auf den Namen Apiarius, den sein Träger gelegentlich selbst mit »Biener« verdeutscht, hinreichend verständlich; die Naschhaftigkeit des Bären soll wohl eine zarte Andeutung für die Berner sein, daß sie seine Bücher nicht bloß lesen, sondern vor allem kaufen sollten. In der genannten Chronik hat er dies durch biblische Umschriften noch deutlicher gemacht, ja sogar durch künstliche Verschmelzung zweier Bibelstellen (Klagl. 3, 10; Spr. 28, 15) in der Version der Vulgata: »*Ursus insidians et esuriens, princeps super populum pauperem*« eine scharfe Anklage gegen das arme Bernische Wappenthier konstruirt.

Nach dem, was wir über die Herstellungsart des Lampadius'schen Büchleins gesagt haben, bleibt es also zweifelhaft, ob Apiarius

[1] Nur ein Bruchstück einer lateinischen Predigt, von M. Apiarius gedruckt, fand Herr Seminarlehrer Flury dahier vor. Nach Jacobs S. 103, Anm. 3 befindet sich die Predigt vollständig auf der Stadtbibliothek zu Zürich.

[2] S. Beilagen I und II.

vom Anfange seiner Wirksamkeit in Bern an schon seine schönen beweglichen Typen für den Musikdruck besessen habe.

Das erste sichere Denkmal ihres Vorhandenseins ist eines der mancherlei Trutzlieder auf das Interim, welches Apiarius 1552 in Druck gab: „Ein Artlichs new Lied, von der zart schönen Frawen Interim, Auch von zucht, ehr vnd lob jrer Schöpffern. Im Thon wie volgt. (Vignette.) Anno M.D.LII." Auf der Rückseite des Titels dieses auf vier Blättern gedruckten Liedes von sechs achtzeiligen Strophen mit zwischengeschobenen Adressen und lateinischen Distichen steht in fünf Notenzeilen die einstimmige Melodie, der nur die zwei ersten Textzeilen untergelegt sind. In dem zwölfzeiligen deutschen Schlusse „An Läser" nennt sich der Dichter: „Janus Zymaius g'born am Rhein." Der Zweifel Weller's[1], ob dieses Schriftchen ein Erzeugniss der Bernischen Druckerei sei, muß verschwinden angesichts der absoluten Gleichheit der Notentypen mit denen der Apiarius'schen Musikdrucke des folgenden Jahres. Das Schriftchen befindet sich auf der Züricher Stadtbibliothek.

Erst aus dem Jahre 1553, dem letzten Lebensjahre unseres rührigen Meisters, haben wir ein größeres musikalisches Werk aus seiner Officin: »Bicinia sive Duo, Germanica ad aequales. Tütsche Psalmen vnd andre gsang mit zweyen Stimmen.«[2] Der Komponist dieser reizenden Gesänge für zwei gleiche, d. h. in der Tonhöhe nahe an einander liegende Stimmen, hier Tenor und Baß, ist der aus dem Straßburger Liederbuch uns schon bekannte Johann Wannenmacher (Johannes Vannius), doch hat Apiarius auch zwei eigene Gesänge am Schluß mit abgedruckt. Wannenmacher war von 1510 bis 1530 Chorherr und Kantor zu St. Niklaus in Freiburg im Üchtland und stand nach P. Schubiger beim Kardinal Schinner in hohem Ansehen.

Außer dem einen weltlichen Liede in der Schoeffer'schen Sammlung haben wir von ihm eine große Komposition zu 3—6 Stimmen in fünf Theilen über den deutschen Psalm: „An Wasserflüssen Babylons" in der Ott'schen Sammlung von 1544, mit welcher sie neuerdings in Partitur veröffentlicht worden ist. Glarean (Dodecachordon p. 304 ff.) nennt ihn einen Breisgauer und veröffentlicht ein »von den Kennern sehr hochgeschätztes« umfangreiches vierstimmiges Tonstück von ihm, das wegen seines politischen Anlasses merkwürdig ist. Wannenmacher war nämlich im Jahre 1516 ein heftiger Gegner des zwischen den Schweizern und König Franz von Frankreich abzuschließenden Friedensvertrages, und komponirte nun jenes Stück, dessen Text aus

[1] Annalen I S. 317, Nr. 133.

[2] Facsimile des Titels s. Beilage IV.

»passenden« Bibelversen zusammengesetzt ist, zur Stütze seiner politischen Parteimeinung. Im Jahre 1530 mußte er wegen seiner Hinneigung zur reformatorischen Bewegung mitsammt dem tüchtigen Organisten Johann Kotter Freiburg verlassen und begab sich nach Deutschland. Nach der Vorrede unserer Bicinien[1] war er beim Erscheinen dieses Werkes schon verstorben; die Gesänge waren im Besitz Johann Kiener's, „leermeysters in der Loblichen Statt Bernn", auf dessen „antrib vnd fürschub" sie Apiarius veröffentlichte. Die erwähnte Vorrede, vom 13. August 1553 datirt, widmet das Werk „Meyster Michel Coppen Feldtrummeter, Wendlen Schårer Feldtpfyffer, vnd Sigfriden Apiario, genannt Biner synem Sun, diser zyt am Stattpfyffer dienst, vnd vff dißmal all diener der Loblichen Statt Bernn." Mathias erklärt den genannten Männern, die übrigens sämmtlich in den Stadtrechnungen des Jahres 1553 vorkommen, ausführlich, warum er ihnen diese zweistimmigen Gesänge widme, da sie doch sonst vier- oder fünfstimmig zu blasen gewohnt seien, und macht dabei die von feinem Kunstverständniß zeugende Bemerkung, daß es viel schwieriger sei, einen zweistimmigen Kontrapunkt schön zu machen, als einen mehrstimmigen, daß darum die zweistimmigen Gesänge aber auch die Zuhörerschaft zu größerer Aufmerksamkeit reizen.

Die Gesänge sind alle mit zwei Strophen Text versehen, und in der einen Stimme ist die »gemeine« Melodie (was bei den acht Psalmen so viel bedeuten will, als die aus den deutsch-protestantischen, speciell Straßburgischen Gesangbüchern bekannte Weise), jedoch mit sehr charakteristischen Veränderungen, auch wohl mit kleinen Kadenzen und Zwischensätzchen, wiedergegeben, während die andere Stimme auf der gleichen melodischen Grundlage sich freier bewegt. Von den acht weltlichen Liedern ist ein Theil dem Texte nach anderweit bekannt und in anderer musikalischer Bearbeitung in verschiedenen Sammlungen vorhanden; einige habe ich bis jetzt sonst nicht nachweisen können. Nummer IX bildet ein Stück von Apiarius': „Ach hulff mich leid, vnd senlich clag", und ohne Nummer wird zugegeben: „Es taget vor dem walde", ebenfalls von Apiarius.[2] In dem einen Stimmhefte ist dieses Stück zwischen VII und VIII auf dem freien Reste einer Seite eingeschaltet. Beide Stimmhefte enthalten fünf Bogen in Querquart. Der Druckerstock auf dem Titel ist sehr niedlich, nicht 3 cm hoch; man erkennt nur den am Baum heraufkletternden Bären und die dunkle Öffnung in jenem. Wie

---

[1] Veröffentlicht in den Monatsheften f. Musikgesch. VIII, 101.
[2] S. Beilagen IV—VI.

der Titel ferner vermeldet, besaß Apiarius eine kaiserliche „Frÿheit" gegen Nachdruck auf sieben Jahre.

Von unserer Sammlung ist nur mehr ein einziges, vollständiges Exemplar vorhanden, dessen beide Stimmen durch ein seltsames Schicksal weit auseinandergerissen wurden. Früher kannte man nur die in München liegende Hauptstimme *(Vox communis)*, in der die Jahreszahl, Drucker, Druckort und Vorwort enthalten waren. Von dieser ist auch in Berlin ein Exemplar. Die andere Stimme *(Vox libera)* ohne Ort und Jahr lag unerkannt in Göttingen, bis Franz M. Böhme bei seinen Quellenaufnahmen für das »Altdeutsche Liederbuch« sie entdeckte. Merkwürdigerweise gehören die beiden Stimmbände in München und Göttingen sogar demselben Exemplar an und waren beide früher in der kurfürstlich-bayerischen Bibliothek, wie aus den aufgeklebten Bibliothekzetteln zu ersehen ist. Beiden ist auch je die betreffende Stimme der mehrerwähnten Rotenbucher'schen Diphona vorgebunden, so daß auch von diesem wichtigen Werke ein weiteres vollständiges Exemplar (neben dem in Zwickau befindlichen) vorhanden ist.

Apiarius hatte noch eine Reihe von musikalischen Plänen, über die seine Vorrede zu den Bicinien Aufschluß giebt. Ein nicht geringer Schatz von Musikalien, sagt er, sei von Joannes Vannius, Cosmas Alderinus und Sixtus Theodericus [d. i. Dietrich], „alle seliger gedechtnus" hinterlassen worden, die sich in seinem und seiner guten Gönner Besitz befänden. Diese wünscht er alle („wils Gott") mit der Zeit herauszugeben. Wie schade, daß diesem schönen Vorhaben durch den Tod so bald ein Ziel gesetzt wurde! Von all den verheißenen Schätzen besitzen wir nichts mehr, wenn auch sicher eines, vielleicht mehrere der in Aussicht gestellten Werke noch von Apiarius gedruckt wurden.

Die drei Komponisten sind uns von dem Straßburger Liederbuch her schon bekannt. Cosmas Alder (Alderinus) war ein Berner, und, wie uns Herr Staatsarchivar Türler[1] berichtet, 1536 zugeordneter Schreiber des Schaffners von Frienisberg und 1538 Bauherrenschreiber. Während ihm früher das größere Haus der Grauen Schwestern an der Junkerngasse »vergönnt« wurde (das kleinere bezog der Reformator Berchtold Haller), besaß er später ein Haus in der Kramgasse ob der Schaal und war seit 1538 Mitglied des Großen Rathes (der Zweihundert).[2] Nach Leu (Schweizerisches Lexikon. 1747) starb er 1650, was zutreffen wird, da sein Name im

[1] Berner Taschenbuch 1892, S. 246.

[2] Ein Facsimile seiner Namensunterschrift s. Beilage VII und VIII.

folgenden Jahre im Verzeichniss der Großrathsmitglieder zum ersten Male wegfällt. Die musikalischen Bibliographen citiren übereinstimmend ein in Bern 1553 erschienenes Werk, 57 Hymnen enthaltend, doch sind sie uneinig, ob die Hymnen bloß vierstimmig, oder vier-, fünf- und siebenstimmig, oder vier-, fünf- und sechsstimmig seien. Ich fürchte sehr, daß die späteren Angaben nur eine ungenaue Wiedergabe der Notiz in der von Jak. Fries besorgten 1583er Ausgabe der Bibliotheca Gesner's sind, und daß Keiner der Späteren das Werk gesehen hat. Gesner's Titel, der richtig sein wird, lautet: »*Cosmae Alderini Helvetii hymni sacri nummero 57 quorum usus in ecclesia esse consuevit. Vocum 4. Bernae 1553. in 4.*« Herr Staatsarchivar Türler entdeckte nun voriges Jahr in dem Deckel eines alten Aktenfascikels mit fünflinigen Noten bedruckte Blätter, die zu Pappendeckel zusammengekleistert waren. Ich erkannte dieselben gleich als Drucke des 16. Jahrhunderts. Es gelang durch langsames Aufweichen, die sämmtlichen Blätter fast unversehrt wiederzugewinnen, und siehe da, sie stellten sich als ziemlich umfangreiche Bruchstücke des verloren gegangenen Alderinus'schen Hymnenwerkes dar. Leider nur als Bruchstücke! Vom Baß sind die Bogen a, b, d und e, vom Alt die Bogen ll, mm und nn, dieser den Schluß bildend, vom Sopran die nur auf einer Seite bedruckten Blätter 1 und 3 des Bogens Ii vorhanden. Der Tenor fehlt ganz. Der Anfang der Baßstimme hat nur den Titel: »*Bassus. Hymnorum de tempore & Sanctis, per Anni Circulum.*« Darunter in viereckiger Einfassung, deren Inneres zierliche Blumenornamente zeigt, ein Bernisches Stadtwappen mit drei Schilden, deren oberer den Reichsdoppeladler enthält und die Reichskrone trägt, während auf den beiden unteren zwei halbaufwärts schreitende Bären einander entgegensehen. Auf dem Schlußblatt der Altstimme stehen bloß die Worte, die die Identität des Werkes verbürgen: »*Hymnorum, a Cosma Alderino Compositorum, Finis.*« Die Texte der Hymnen sind die lateinischen der altkirchlichen Tagzeiten, in der Fassung, wie sie vor der »Verbesserung« im Sinne altklassischer Prosodie gesungen wurden.[1] Die Reihenfolge ist die des katholischen Kirchenjahres mit Beifügung einiger Hymnen an besonderen Heiligenfesten außer der Reihe. Die Tonsätze sind durchaus über die Melodien des altkirchlichen Choralgesanges gemacht, doch sind jene Melodien zu Grunde gelegt, die in Deutschland üblich waren,

[1] Das Jahrhundert der wiedererwachten klassischen Studien nahm Anstoß an gewissen metrischen Eigenthümlichkeiten der späteren Latinität und glaubte im Sinne eines Horaz und Virgil zu verfahren, wenn es den schönen Anfang des Osterhymnus: »*Ad coenam Agni regiam*« in »*Ad regias Agni dapes*« umänderte.



nicht die der römischen Antiphonarien jener Zeit. Es wird angenommen werden dürfen, daß Alder diese Hymnen in früheren Jahren gemacht und nach Annahme der Reformation in seinem Pulte verschlossen gehalten hat, wesshalb sie auch dem Apiarius erst aus seinem Nachlasse zugänglich wurden. Man sang zwar auch in der lutherischen Kirche zu jener Zeit noch lateinische Hymnen; aber in einem reformirten Lande würden doch die Hymnen de S. Joanne Baptista, de S. Vincentio, de S. Laurentio, de S. Martino Anstoß erregt haben, obgleich oder weil gerade diese auf den ehemaligen Kultus im St. Vincenz-Münster der Stadt Bern hinweisen, — ganz abgesehen von dem »*Pange lingua*« *in festo Corporis Christi* (Frohnleichnam).

Eine schwache Hoffnung, daß noch einmal die Hymnen unseres Bernischen Komponisten sich wiederfinden könnten, obgleich die großen Bibliotheken sie alle nicht haben, läßt sich vielleicht auf den Umstand gründen, daß C. F. Becker (Tonwerke, Sp. 85) unter allen Bibliographen allein als Format angiebt: »in Querquart«, während die älteren von Frisius an nur sagen: »in 4.« Das erstere ist richtig, denn die Wasserzeichen gehen von oben nach unten, die Bogen sind demnach zuerst in die Quere gefaltet worden. Vielleicht dient die Veröffentlichung dieses Aufsatzes zur Entdeckung irgend eines verborgenen Exemplars.

Auch bei Wannenmacher ist es nicht unmöglich, daß noch ein Werk von ihm aus der Apiarius'schen Druckerei zum Vorschein komme; denn er muß wohl noch Messen hinterlassen haben; in einem kleinen deutschen Auszug aus Glarean, erschienen 1557 in Basel, steht ein *Agnus Dei* von ihm mit der Überschrift: *Ex Joanne Vannio breve exemplum.*[1] Dagegen fehlt uns über die etwaige Herausgabe des Dietrich'schen Nachlasses jeder Anhalt; er wird wohl unwiderbringlich verloren sein, was sehr zu beklagen ist, da der Konstanzer Meister unbedingt der bedeutendste dieser drei Komponisten war, hochgeschätzt von Glarean und anderen zeitgenössischen Kunstkennern, eine echte Künstlernatur und ein warmfühlender, treuherziger Mensch. Nachdem seine ersten Werke, wie wir hörten, bei Schoeffer und Apiarius in Straßburg veröffentlicht worden waren, hatte er sich für seine späteren Kompositionen, sofern sie nicht in Sammlungen erschienen, an Georg Rhau in Wittenberg gewandt, der 1541 und 1545 zwei große Werke mit zusammen 158 kirchlichen Kompositionen (Antiphonen und Hymnen) von ihm druckte. Für Glarean's Werk hatte er drei Tonstücke eingesandt, und in Augsburg, seiner Geburtsstadt,

[1] In St. Gallen und Basel finden sich einige handschriftliche Werke Wannenmacher's, in Basel ziemlich viele des Alderinus.

war von Salminger 1547 noch ein Kanon von ihm veröffentlicht worden. Das Jahr 1548, das so verhängnißvolle für seinen Wohnort Konstanz, ist sein Todesjahr. Vor dem Sturme der Kaiserlichen auf die Stadt am 6. August hatte man, wie uns die fälschlich dem Jörg Vögeli zugeschriebene Chronik berichtet[1], den todkranken Mann nach St. Gallen in Sicherheit gebracht, wo er am 21. Oktober starb.

Auf welche Weise Apiarius in den Besitz des musikalischen Nachlasses Sixt Dietrich's kommen konnte, wird schwerlich zu ermitteln sein. Ein einziger, früher nicht nachweisbarer Psalm zu sieben Stimmen findet sich in einer 1568er Nürnberger Sammlung des Clemens Stephani von Buchau.

Unser Mathias Apiarius, der sich 1553 so eifrig auf den Musikdruck geworfen hatte, wurde mitten in seinen Plänen vom Tode überrascht. Nachdem noch im Spätjahr die Hymnen des Alderinus von ihm gedruckt worden waren, erschien die neue Auflage des Lampadius'schen Werkes 1554 schon unter der Firma seines Sohnes Samuel. Allein dieser, wie sein Bruder Siegfried, muß nicht viel Glück gehabt haben. Beide wurden durch ärgerliche Händel aus der Stadt verdrängt. Samuel druckte aber noch 1581 in Basel das erste Baseler Kirchenliederbuch, das noch den Druckerstock des alten Mathias aufweist.

Die Kunst des Musikdruckes verblich allmählich seit dem Ende des Jahrhunderts, wie auch die kontrapunktische Kunst nachließ und langsam anderen Kunstrichtungen Platz machte. Da wurden die Typen in den Massenauflagen der Kirchengesangbücher immer mangelhafter und zum Theil fast unleserlich, und für die Kunstmusik, die nur mehr kleinere Auflagen vertrug, wandte man sich mehr und mehr der Vervielfältigung mittelst Kupferplatten und später mittelst Zinnplatten zu. Erst Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf in Leipzig hat den Typendruck seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder auf eine bedeutende Höhe gebracht.

---

[1] Adolf Frölich in den Monatsheften für Musikgesch., 1879, S. 63.

Beilagen.

I.

BERNAE HELVET: PER MATHIAM APIARIVM.

1537.

Druckerstock der ersten Auflage des *Compendium Musices* von Auctor Lampadius (ältester Berner Druck) nach dem Exemplar der Breslauer Universitätsbibliothek.

II.



Omnia probate; quod bonum fuerit tenete. 1. Thess. 5.

Getruckt zů Bern inn Üchtlandt/ by Mathia Apiario/ vnnd vollendet vff den ersten tag Martij. Anno M. D. XXXIX.

Druckerstock des Mathias Apiarius in der Sebastian Frankschen Chronik, nach dem Exemplar der Berner Stadtbibliothek.

III.

COMPENDIVM MVSICES, TAM figurati quàm plani cantus ad formam Dialogi, in usum ingenuæ pubis ex eruditis Musicorum scriptis accurate cōgestum, quale ante hac nunquam uisum, & iam recens publicatum. Adiectis etiam regulis de Concordantiarum & componendi Cantus artificio, summatim omnia Musices præcepta pulcherrimis exemplis illustrata, succincte & simpliciter complectens.

PRÆTEREA ADDITÆ SVNT FORMVLAE IN TONANDI Psalmos, & ratio accentus Ecclesiastici, legendorum quoque Euangeliorum & Epistolarum.

AB AVCTORE LAMPADIO Luneburgensi elaborata.

BERNAE IN HELVETIIS per Samuelem Apiarium. M. D. LIIII.

Titel der letzten bekannten Auflage des *Compendium Musices* von Auctor Lampadius (ältester bekannter Druck des Samuel Apiarius) nach dem Exemplar der Breslauer Universität.

IV.

2.

BICINIA SIVE DVO, GERMANICA Ad Æquales.

Tütsche Psalmen vnnd andre Lieder/ Durch Joannem Vannium mit zweyen Stimmen züsammen gsetzt.



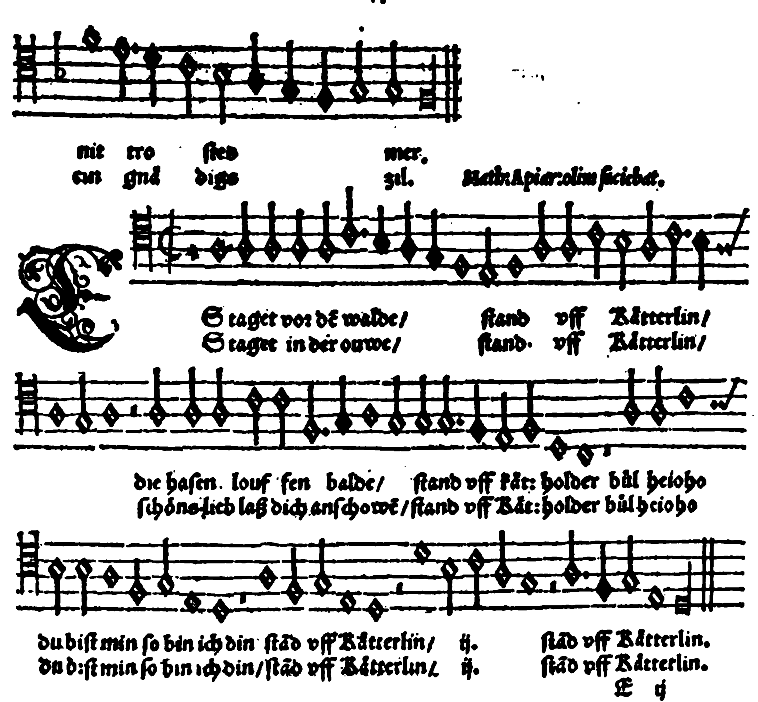
Mitt K. K. Maiestat Fryheit/ Inn siben Jaren nit nachzütrucken.

VOX COMMVNIS.

Getruckt inn der Loblichen Statt Bernn/ durch Mathiam Apiarium. Im 1553. Jar.

Titel der *Vox communis* der Wannenmacher'schen Bicinien nach dem Münchener Exemplar.

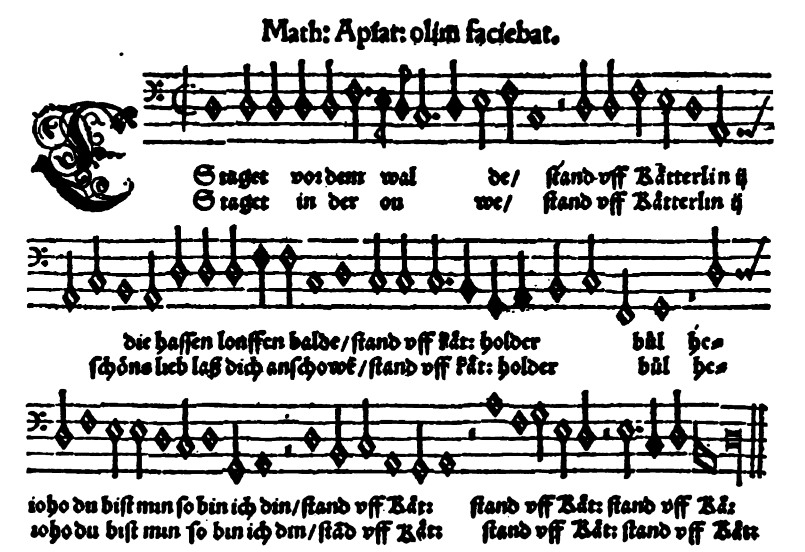
V.



Vorderseite des Blattes E II der *Vox communis* der Wannenmacher'schen Bicinien, enthaltend die Tenorstimme eines zweistimmigen Satzes von Mathias Apiarius, nach dem Münchener Exemplar.

VI.

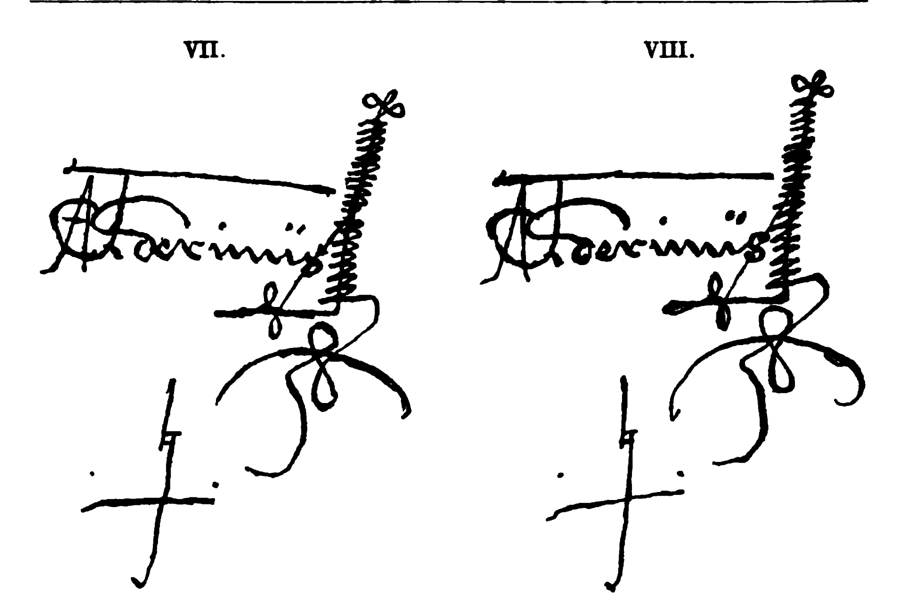




End der Tütschen Psalmen vnd Liederen mitt zweyen stimmen.

Vorderseite des letzen Blattes der *Vox libera* der Wannenmacher'schen Bicinien enthaltend die Baßstimme eines zweistimmigen Satzes von Mathias Apiarius, nach dem Göttinger Exemplar.

VII. VIII.



Unterschrift des Komponisten Cosmas Alderinus von Bern, Rathsherrn daselbst, † 1550, nach einem im Staatsarchiv zu Bern befindlichen Urbar.

Kritiken und Referate.

Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn-Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums. Herausgegeben von Prof. Dr. *Julius Schubring*. Leipzig, Duncker und Humblot. 1892. 8. VIII und 227 Seiten.

In dem zweiten Bande der von den Hinterbliebenen herausgegebenen Briefe Mendelssohn's befinden sich zehn, welche an den Pfarrer Julius Schubring in Dessau gerichtet sind. Man hat aus ihnen erfahren, daß Schubring bei der Zusammenstellung der Texte zum »Paulus« und »Elias« dem Komponisten behülflich gewesen war, und seit der Zeit stand er für die öffentliche Meinung mit Moscheles, Hiller, David, Klingemann in der Reihe seiner belangreichsten Freunde. Nun hat der Sohn Schubring's zu jenen zehn noch 17 bisher unbekannte Briefe Mendelssohn's und 45 Briefe seines Vaters gefügt und diese Sammlung unter obigem Titel veröffentlicht. Er hat sich dadurch ein mehrfaches Verdienst erworben. Was ich an anderer Stelle bei der Besprechung des Briefwechsels mit Moscheles und David zu rügen fand (s. Jahrgang 1889 dieser Zeitschrift, S. 221), gilt auch für Schubring: die in dem 2. Bande gedruckten Briefe sind in nicht zu rechtfertigender Weise verändert, gekürzt, zum Theil gar fehlerhaft kopirt; erst durch den Sohn lernen wir ihren ursprünglichen und vollständigen Wortlaut kennen. Von den 17 neuen Briefen sind einige gehaltreich und charakteristisch. Wie aber die briefliche Rede mehr oder weniger bestimmt wird durch das Wesen der Person, an die sie sich richtet, so wird sie dem Leser völlig begreiflich auch nur dann, wenn er diese Person selbst kennen lernt. Das konnte im vorliegenden Falle am sichersten dadurch bewirkt werden, daß des Angeredeten Erwiderungen wörtlich zur Mittheilung kamen.

Schubring war ein um drei Jahre älterer Jugendfreund Mendelssohn's. Die Bekanntschaft war in Berlin gemacht worden, wo er studirte. 1830 kehrte er in seinen Geburtsort Dessau zurück, erhielt bald eine Pfarrstelle und wirkte dort in stiller Weise auf dem ihm zugewiesenen Gebiete bis zu seinem Tode (1889). Mit Mendelssohn blieb er im Verkehr, so lange dessen kurzes Leben währte. Lebhaft war der Verkehr zu keiner Zeit; es giebt Jahre, in denen die Korrespondenz ganz eingeschlafen zu sein scheint, selbst wenn man in Anrechnung bringt, daß nicht alle Briefe Mendelssohn's erhalten sind. Persönlich gesehen und gesprochen haben sie sich ebenfalls nur selten, seit Schubring Berlin verlassen hatte. Der aufmerksame Leser des Briefwechsels bleibt auch nicht im Unklaren darüber, warum dem so sein mußte.

Ein genialer Mensch pflegt verwandte Kräfte heranzuziehen, welche sich um ihn ordnen, wie Sterne um die Sonne, und von seinem Lichte leben. Mendelssohn in seiner liebenswürdigen Mittheilsamkeit und theilnahmevollen Lebendigkeit besaß

diese Anziehungskraft in hohem Grade. Er gab seinen Freunden viel und gern, erwartete dagegen natürlich auch von ihnen angeregt und erfrischt zu werden. Es mußten nicht immer Musiker sein; reich und mannigfaltig begabt, wie er war, suchte und fand er die Freunde auf den verschiedensten Lebensgebieten. Festere Bande aber knüpften sich nur da, wo er neben inniger Hingabe an seine eigene höhere Kraft zugleich die Fähigkeit entdeckte, die von ihm ausgehenden Anregungen fruchtbar zu machen. Dies war bei Schubring nicht der Fall. Er selbst spricht wiederholt und in Tone vollster Überzeugung von seiner Unfähigkeit, sich nach irgend einer Richtung und in irgend einem Maße künstlerisch schaffend zu bethätigen. Er hatte warme Liebe zur Kunst, sang, spielte Klavier und besaß mehr Geschmack und Verständniß als ein Dilettant gewöhnlichen Schlages, aber doch wieder nicht so viel, daß er durch diese seine Gaben einen Mendelssohn hätte reizen können. Nun werden auch solche Leute angenehme und wohlgelittene Begleiter durchs Leben, wenn sie, was ihnen an Kunstvermögen fehlt, durch geistige Anschmiegsamkeit ersetzen. Aber auch nach dieser Seite hin versagte Schubring's Natur. Darf ich es wagen, nach den vorliegenden Briefen seinen Menschen zu charakterisiren, so war er ein Mann von ruhiger Selbständigkeit, früh fertig und in sich abgeschlossen, vorzugsweise ethisch veranlagt, seinem geistlichen Berufe mit ganzer Seele ergeben, kein gelehrter Theologe, aber ein wirksamer Prediger, kein Zelot, kein aufregender Heißsporn, sondern ein Mann von mittlerer Temperatur und klarer Selbsterkenntniß, würdevoll und bescheiden, zufrieden und beglückt in kleinem Wirkungskreise und harmonischem Familienleben. Zum Trabanten eines großen Künstlers, und wäre es auch der liebenswürdigste, war ein solcher Mann nicht geeignet. Er und Mendelssohn fanden wohl Gefallen an einander, aber sie hatten sich wenig zu sagen.

Einige der Briefe Mendelssohn's zeigen den ganzen Reiz, den er im plaudernden Gedankenaustausch entwickeln konnte, aber deren sind verhältnißmäßig nicht viele. Ja, um es offen zu gestehen — wägt man die Gesammteindrücke gegen einander ab, die man von jedem der beiden Männer aus dieser ihrer Korrespondenz empfängt, so ist der Vortheil auf Schubring's Seite. Schubring verfällt hier und da in einen vermahnenden, selbst zurechtweisenden Ton, der wenigstens uns Nachlebende einem Mendelssohn gegenüber etwas eigenthümlich berührt. Aber gewinnend ist die Treue, mit der er an dem Jugendfreunde festhält, die unveränderliche Theilnahme und Freude an seinem Schaffen, das geduldige Bemühen, auch bei geringem Entgegenkommen von der anderen Seite, die alten Beziehungen, die so oft abzureißen drohen, immer wieder von neuem zu festigen. Mendelssohn scheint in seinem bewegten, glanzvollen Leben das schlichte Dessauer Pfarrhaus oft ganz aus den Augen zu verlieren. Erinnert ihn der andere daran, daß er noch in der Welt ist, drückt das Verlangen aus, ihn einmal wieder zu sehen, lädt ihn zu sich ein, so hat der Künstler meistens andere, wichtigere Dinge vor, lehnt die Einladung ab und verschiebt Mittheilungen, die den Freund interessiren würden, auf persönliche Zusammenkünfte, die nicht erfolgen. Es fehlt nicht an herzlichen Äußerungen; ihnen gegenüber aber fällt manchmal eine gewisse Geschäftsmäßigkeit auf, und die fast ablehnende Kühle verbunden mit Gereiztheit und Ironie, die ich aus dem Briefe vom 12. December 1837 herausfühle, machen diesen wenig erfreulich. »Ich sollte besser schreiben, aber Du mich auch weniger buchstäblich lesen«, schreibt er ein anderes Mal, als er sich über eine etwas pedantische Auffassung Schubring's geärgert hat. Wenn aber der Eine ganz, der Andere nur halb bei der Sache ist, sind Mißverständnisse unvermeidlich.

Als Mendelssohn sich mit dem Plane zum »Elias« beschäftigt, und dabei Schubring's Hülfe verlangt, schreibt ihm dieser einmal: »Daß ich Dir von Herzen

gerne zur Hand gehe, das weißt Du — aber leider über den Handlanger komme ich ja nicht hinaus — und wer weiß, ob Du mich auch auf diesem Posten recht wirst brauchen können.« Von einer tiefer gehenden mitschaffenden Betheiligung kann in der That keine Rede sein, wennschon sich Schubring hier doch zu bescheiden ausdrückt. Der Herausgeber hat Recht gethan, die Entwürfe zum Text der beiden Oratorien, so weit sie vorhanden waren, vollständig mitzutheilen. Sie belehren den Leser genauer über die Vorstellungen, welche beide Männer vom Wesen des Oratoriums hatten, als es ihre Briefe vermögen. Der Zusatz auf dem Titel des Buches, nach welchem dieses einen Beitrag zur Geschichte und Theorie »des Oratoriums« bieten soll, scheint mir freilich etwas zu viel zu versprechen. Zur Geschichte der Oratorien Mendelssohn's erfährt man vieles Wissenswerthe, aber eine erhebliche allgemeingültige Bedeutung möchte ich dem nicht zuschreiben, oder höchstens im negativen Sinne. Denn es kann nicht geleugnet werden, daß wenigstens eine Grundanschauung, von der die beiden Genossen ausgehen, falsch ist. Diese betrifft das Verhältniß des Oratoriums zur Kirche. Für Schubring ist sein kirchlicher Charakter eine ausgemachte Sache. Mendelssohn ist darin weniger entschieden, steht aber stark unter dem Eindrucke der Passionsmusiken und Kantaten Bach's. »Am meisten könntest Du der Sache nützen, wenn Du die Choräle aus dem Gesangbuch vorschlügst, zugleich mit den Stellen, wo sie stehen sollen, das könnte keiner besser als Du, weil Du auch die Melodieen im Kopfe hast. Ich wünschte in diesem Punct die Anordnung ganz in der Art der Bach'schen Passion.« Zwar kommen ihm dann wieder Zweifel, ob der Choral in ein Oratorium überhaupt hineingehöre, aber die Bewunderung seines Vorbilds läßt ihn sie überwinden, und Schubring hilft dazu mit. Es gehört zu dem Interessantesten ihrer Verhandlungen, was über diesen Punct gesagt wird. So wie in der Passion, meint Schubring, könne man den Choral wohl nicht gebrauchen. Aber nicht aus stilistischen Gründen meint er dies. Von der Leidensgeschichte Jesu gebe es einen andern, viel nothwendigeren Rückblick in das eigne Herz und das christliche Gemeindebewußtsein, als von der Geschichte irgend eines andern, auch des wichtigsten Apostels. Deshalb räth er, den Choral »dramatisch« anzuwenden, das heißt, als Mittel, die christliche Gemeinde zu Paulus' Zeit gegenüber den Chören der Juden und Heiden zu charakterisiren. Dieser Rath ist für Mendelssohn verhängnißvoll geworden. Er hat ihn zum Theil befolgt, ist aber an gewissen Stellen doch in die Bach'sche Gebrauchsart zurückgefallen. Statt eines Übelstandes giebt es nun deren zwei, und dies ist der Grund der eigenthümlich unklaren und verschwommenen Stimmung, die ich an dem sonst so schönen und reichen Werke zu beklagen finde. Mit Konsequenz verfolgt, hätte der Gedanke Schubring's wenigstens eine theoretische Berechtigung gehabt, wenn er auch praktisch unausführbar war, was sich alsbald herausgestellt haben würde. Kein Künstler, der ein Werk als eine Einheit aus sich heraus schaffen will, kann für eine Reihe der wichtigsten Momente Tonstücke in dasselbe einschieben, die nicht von seiner eigenen Erfindung sind. Die Einführung des Chorals in Bach's Art aber beruhte auf der Verwechslung von kirchlichem und oratorienhaftem Musikstil überhaupt. Bei Bach ist der Choral nicht eine Ausdrucksform neben andern, sondern er bestimmt den Stil des Ganzen, ist dessen Mittelpunkt und Kern, aus dem alles übrige hervorwächst. Er ist der koncentrirteste Ausdruck der Empfindungen, mit denen die christliche Gemeinde die Ereignisse begleitet, und alle Recitative, Arien, Chöre haben ebenfalls nur diesen Zweck, das Mitempfinden der Gemeinde zum Ausdruck zu bringen. Darin, daß das Oratorium diese Beschränkung des Empfindungsbereiches nicht kennt, besteht eben seine durch Händel endgültig festgestellte Eigenart. Der »Paulus« ist eine Mischung aus beidem, und sein Stil kann in diesem Betracht

nicht als Muster dienen. Daß er von schwächeren Talenten dennoch vielfach nachgeahmt ist, darf nicht Wunder nehmen; die Erziehung des guten Geschmacks ist dadurch aber nicht gefördert worden.

Auch sonst schiebt sich in Mendelssohn's Oratorien hier und da das Kirchliche zwischen das Oratorienmäßige, wenngleich in weniger greifbarer Weise. Die beiden Freunde sind darin einig, daß im »Paulus« und selbst im »Elias« nichts vorkommen dürfe, was nicht in der Bibel steht, und nicht nur die Begebenheiten, sondern auch die Worte sollen sämmtlich der Bibel entnommen sein. Warum dies? Thut es dem Werth des Textes der »Schöpfung« Eintrag, daß in ihm biblische Erzählung, Psalmenpoesie und lange Partien aus Milton's »Verlorenem Paradiese« bunt durcheinander stehen? Mendelssohn ist begeistert für die Schönheit und Kraft der biblischen Sprache. Aber der Wunsch, dem Texte eine möglichst einheitliche Farbe zu geben, kann doch nicht das Entscheidende gewesen sein. Denn sonst hätte er sich auch die verschiedenartigen Kirchenlieder nicht gefallen lassen dürfen. Der eigentliche Grund war für ihn, wie für Schubring, die kirchliche Bedeutung der Bibel. Daß man aus »Worten der heiligen Schrift« Oratorientexte zusammenstellen konnte und doch das Kirchliche ganz dahinten lassen, hatte lange zuvor der »Messias« gezeigt. Auch in diesem Punkte hat sich Mendelssohn durch Bach von der Bahn Händel's abdrängen lassen.

Im »Elias« kommt der Choral nicht vor; dieses Werk entwickelt sich insofern einheitlicher unter einem und demselben Gesichtspunkte. Der Briefwechsel lehrt uns aber, daß dies nicht eine Folge veränderter Grundanschauung Schubring's und Mendelssohn's ist. Schubring will auch hier den Choral einflechten und Mendelssohn verwirft ihn augenscheinlich nur, weil der Stoff ein alttestamentlicher ist. Aber mit dem prophetischen Schlusse des Werkes läßt er sich doch wieder in das kirchliche Fahrwasser hinein treiben. Ebenso wird mit der Arie »Dann werden die Gerechten leuchten« und dem Chor »Wirf dein Anliegen auf den Herrn« der historische, objektive Stil durchbrochen und das Passionsmäßige macht sich bemerkbar. Gerade weil Mendelssohn in ganz berechtigter Weise und im Allgemeinen mit glücklichem Gelingen darnach strebte, den Text insofern dramatisch zu machen, daß möglichst alle Massen- und Einzeläußerungen bestimmten Personen in den Mund gelegt wurden, fallen jene Stücke besonders auf, während an der chorischen Behandlung erzählender Partien (»Der Herr ging vorüber«; »Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer«) Niemand Anstoß nimmt: gehören doch solche große Tonbilder recht eigentlich ins Gebiet des Oratorienstils.

Man wird aus diesen wenigen Bemerkungen zur Genüge ersehen, daß der Herausgeber wohl daran gethan hat, den Briefwechsel zwischen seinem Vater und Mendelssohn der Welt nicht vorzuenthalten. Er wird nicht den Reiz ausüben, wie die vorhergegangenen Veröffentlichungen aus Mendelssohn's reichem Briefleben. Wer aber dessen Wesen und Schaffen genau kennen lernen will, wird ihn sorgfälitg studiren müssen.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag Weinberge, Celakovskygasse 15.



Das Madrigal und Palestrina.

Von

Peter Wagner.

I. Das Madrigal.

Das Madrigal ist eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts; in kurzer Zeit bürgerte es sich in die Litteratur ein, und gelangte zu großer Beliebtheit, namentlich in Florenz wurde es sehr gepflegt. In Form und Inhalt wurzelt es im Volke, es ist ein Hirtenlied, eine Idylle. Als sein Hauptvertreter in dieser Zeit ist Franco Sacchetti zu nennen (1330—1400 lebend), in dessen Dichtungen der pastorale Charakter auch deutlich hervortritt[1]. Die äußere Gestalt des Madrigals ist einfach, an zwei oder drei durch den Reim sich entsprechende Absätze von je 3 oder 4 Versen (bei Sacchetti sind es immer 3) schließt sich ein anderer von 2 bis 4 (bei Sacchetti immer 2) Versen. Der allgemein gebräuchliche Vers ist der Elfsilbler (im 20. Madrigal des Sacchetti finden sich ausnahmsweise 2 Siebensilbler). In diese Entwicklung gehören auch die vier Madrigale des Petrarca.

Von den andern poetischen Formen unterschied sich das Madrigal von Anfang an dadurch, daß es bestimmt war, in Musik gesetzt zu werden[2]. In den Handschriften jener Zeit sind nicht selten die Komponisten genannt; so tragen viele der Madrigale des Sacchetti den Namen des Komponisten an der Spitze; wir lesen da Namen wie Magister Gherardellus und Laurentius de Florentia, Ottolinus de Brixia, Ser Nicolaus Propositi u. a. Als Komponisten sind diese gekennzeichnet durch den Zusatz . . . . sonum dedit[3].

---

[1] Näheres darüber bei Giosuè Carducci: Musica e poesie nel mondo italiano del secolo XIV in seinen Studi letterari, Livorno 1874, p. 373. ff.

[2] Dies bezeugt Antonio da Tempo, Trattato delle rime volgari, in der Ausgabe von G. Grion, Bologna 1869, p. 139.

[3] Man vergl. die Ausgabe seiner Rime, Lucca 1853, p. 49 ff.

Sacchetti soll auch einige seiner Madrigale selbst komponirt haben[1]. Welcher Gestalt diese Musik war, darüber besitzen wir keine Nachrichten. Sie wird einfach, volksthümlich gewesen sein, wie die Texte[2].

Seine größte Blüthe erlangte das Madrigal im 16. Jahrhundert, in welchem es die vornehmste Gattung weltlicher Vokalmusik wurde. Lange auch hat es eine hervorragende Stellung behauptet. Es erlebte die folgenschweren Neuerungen, welche das ausgehende 16. und das 17. Jahrhunderts brachten, mit, zum nicht geringen Theil sind sie grade seinem Boden entwachsen. Die Chromatik und die durch sie bedingte Auflösung der alten Tonarten, die freiere Behandlung der Dissonanzen, die Bevorzugung der obersten Stimme, welche die akkordische Auffassung des Tonmaterials herbeiführen half, u. s. w., alle diese Dinge machten sich zuerst im Madrigale geltend, es war das Versuchsfeld für jede freiere Regung des musikalischen Denkens. So weist es direkt auf die neuere Musik hin. Die Luft der Renaissance, wenn sie auch erst hundert Jahre später in ganz neuen und eigenen musikalischen Formen sich äußern sollte, offenbarte schon hier ihren erfrischenden Einfluß.

Als ein verbindendes Glied zieht sich das Madrigal durch die zwei so verschieden gearteten Jahrhunderte hindurch.

Nachdem der Kampf gegen den Kontrapunkt durch die Entstehung der Oper entschieden war, fand das Madrigal auch hier seine Stelle, es gab die Form ab für die Chöre. In sich erfuhr es den Sieg der konzertirenden Musik: im 17. Jahrhundert schrieb man Madrigale für eine oder zwei Stimmen mit Continuo. Damit war dem Madrigal auch die instrumentale Musik zugeführt. So aus der chorischen Musik in die konzertirende verflüchtigt, aus der Basis der vokalen Polyphonie, auf der es gewachsen und groß geworden war, herausgehoben, verschwand es bald. Die ein- oder zweistimmigen arienhaften Gesangstücke mit Begleitung hatten mit dem alten Madrigal nur mehr dem Namen gemeinsam, der Inhalt war ein neuer geworden, das Madrigal machte dem Kammerduett etc. Platz. Es erhielt sich freilich auch noch das polyphone Vokalmadrigal daneben, indessen fristete es nur mehr ein bescheidenes Dasein, die Lebensbedingungen für dasselbe waren nicht mehr vorhanden; bald verschwand es gänzlich.

---

[1] Gaspary, Ital. Litteraturgesch. II. S. 76.

[2] Carducci l. c, 374 ff. und 390 berichtet, daß eine der 3 Handschriften, in welchen er Kompositionen dieser Art fand, ein Madrigal von Petrarca und ein solches von Boccaccio mit Noten enthält.

In seiner äußeren Form hat das Madrigal vom 16. Jahrhundert an mit dem älteren des 14. Jahrhunderts wenig zu thun. Die Texte der Madrigale Willaert's, Verdelotto's, Arcadelt's u. a. sind meist Strophen von Canzonen, Sonetten, Sestinen, Balladen, kurz der Formen der damaligen höheren Lyrik. Schien dem Komponisten die Strophe zu lang, so komponirte er nur einen Theil, zuweilen ohne auf den Zusammenhang des Ganzen Rücksicht zu nehmen. Besonders gern setzte man die Dichtungen Petrarca's in Musik, ganze Sestinen von ihm wurden komponirt, und aus dem Eifer, mit dem die Italiener sich auf das einmal vorhandene Madrigal stürzten, erklärt es sich, daß gewisse Texte immer wieder mit Tönen umkleidet wurden.

Eigenthümlich ist, daß die Madrigale des Petrarca, soweit mir bekannt geworden, nur sehr selten[1] komponirt wurden. Palestrina z. B. hat eine ganze Reihe von Dichtungen Petrarca's benutzt, von seinen Madrigalen kein einziges.

Das Madrigal kann die Bedeutung eines zur Komposition bestimmten Gedichtes auch im 15. Jahrhundert nicht verloren haben, denn sonst ließe sich kaum erklären, warum man im 16. Jahrhundert in Musik gesetzte Sonette, Canzonen etc. gerade Madrigale genannt hat. Andrerseits hat es in der ersten Zeit des 16. Jahrhunderts eine lyrische Form gegeben, die »Madrigal« hieß. Sie bezeichnet Pietro Bembo (1525, Prose, II) als rime libere, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi, o nella maniera del rimargli; ma ciascuno, siccome ad esso piace, cosi le forma, e queste universalmente sono tutte madriali chiamate[2]. Nur ist diese Dichtungsart in den ersten Madrigalsammlungen des 16. Jahrhunderts wenig, vielleicht gar nicht vertreten, denn viele der Gedichte, welche allenfalls dazu gerechnet werden könnten, lassen sich auch als Strophen von Canzonen oder Balladen auffassen, einige kann man als solche nachweisen. Später jedoch ist diese madrigalische Dichtung fast ausschließlich in den Kreis der Musik hineingezogen worden, es entwickelte sich die sogenannte Madrigalstrophe. Sie ist in ihrem Bau außerordentlich frei. Die Anzahl der Verse bewegt sich zwischen 6 und 16, und zwar sind diese Elf- oder Siebensilbler, sehr selten begegnen Verse von fünf Silben. Erstere sind ja auch diejenigen, deren sich die höhere Lyrik der Italiener seit Petrarca fast ausschließlich bedient. Verschieden und mannigfaltig, wie die Anzahl der Verse, ist auch

---

[1] Das Madrigal: *Non al suo amante Diana piacque* komponirt von J. de Macque, findet sich bei Maldeghem, Trésor musical 1872, XVI. S. 48.

[2] Ph. Aug. Becker, Zur Geschichte der vers libres. Straßburg 1888, p. 5.

die Reimstellung, es giebt darüber, wie Bembo sagt, kein Gesetz. Nachdem Trissino in seiner Tragödie Sofonisba (1515) und andre um dieselbe Zeit reimlose Verse in das Drama eingeführt hatten, bemächtigte sich auch bald das Madrigal dieser seiner Ungebundenheit so recht zusagenden Reihen.

Die Madrigaldichtung blieb nicht auf Italien[1] beschränkt; sie fand Eingang in Frankreich, wo Melin de Sainct-Gelays[2] das erste Madrigal dichtete, und im 17. Jahrhundert auch in Deutschland. Hier war es Kaspar Ziegler, der zum ersten Male auf diese der Musik so sehr entgegenkommende Dichtungsart hinwies; welchen Erfolg seine Bemühungen hatten, ist bekannt; in den Bach'schen Kantaten und Passionen spielt die madrigalische Poesie eine große Rolle.[3]

Kaspar Ziegler giebt in seinem Buche: »Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse ..... Wittenberg 1653, eine vortreffliche und auf viele Beobachtungen gegründete Beschreibung des Madrigals. Da dasjenige, was er als das Charakteristische desselben bezeichnet, auch für das Madrigal des 16. Jahrhunderts seine Geltung hat, so mögen seine Ausführungen hier im Auszuge folgen:[4] »Was nun die Form solcher Madrigalen ..... betrifft, so ist zu wissen, daß in keinem eintzigen genere Carminis größere Freyheit zu finden sey, als eben in diesem. Denn erstlich ist man an keine gewisse Anzahl Verse gebunden, wie etwan in den Sextinen, ... sondern da gehe ich nach meinem belieben fort, und darf wohl mit einer ungeraden Zahl Verse den gantzen Madrigal beschließen, welches denn bey den Italianern gar gewöhnlich ist. Gleichwohl finde ich nicht, daß der kleinste Madrigal weniger als fünff und der längste mehr als funffzehen, zum höchsten sechzehen Verse in sich begreiffe ...... Zum andern, so dörffen die Verse nicht gleich lang, oder einer so lang als der andre seyn, sondern da steht es abermahls in des Poeten wilkühr, welchen er kurtz und welchen er lang machen will ..... Ich habe aber hernach in acht genommen, daß die Italianer nur zweyerley, als sieben und eilffsylbichte Verse untereinander schrenken ..... Zum dritten, so dörffen die Verse auch nicht alle gereimt sein, sondern ich kan wohl einen, zwey, auch wohl drey darinnen ungereimt lassen, gleich als ob es

[1] Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, wie die madrigalische Poesie auch für die Gestaltung der italienischen Operntexte von Bedeutung wurde.

[2] Becker l. c. p. 8.

[3] Spitta, Bach, I, 464. — Derselbe, Die Anfänge madrigalischer Dichtkunst in Deutschland (Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrg. 1875, Nr. 1 und 2).

[4] Ich citire nach der 2. Auflage 1685 (Kön. Bibl. Berlin.) S. 10 ff.

vergessen worden. Die Ursach ist, weil ein Madrigal so gar keinen zwang leiden kan, daß es auch zu mehrmahlen einer schlechten Rede ähnlicher, als einem Poemati seyn wil .....« Weiter bemerkt Ziegler, daß in einem Madrigal von neun Versen am meisten der erste Vers ungereimt gelassen werde, eine Beobachtung, die durch viele madrigalische Texte des 16. Jahrhunderts bestätigt wird.

Auch in musikalischer Hinsicht hat das Madrigal, wie es in dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts zu neuem Leben ersteht, nichts mit dem wohl mehr liedhaften des 14. Jahrhunderts gemeinsam, der Boden, dem dies neue Madrigal entsprießt, ist ein andrer.

Die Frottolen, Strambotten, Giustinianen und die andern Formen der italienischen Gesangsmusik des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts weisen eine von der damaligen niederländischen gänzlich verschiedene Kunst auf. Charakteristisch ist zunächst die der »Homophonie« verwandte Behandlung des Tonmaterials. Es ist der einfache Satz Note gegen Note; verschiedentlich macht sich auch die Auffassung der Oberstimme als Hauptstimme geltend; was die andern Stimmen zu sagen haben, bietet sich in einfachen Zusammenklängen dar, weniger in Melodien. Einige Anzeichen sind sogar dafür vorhanden, dass sie nicht einmal immer gesungen, sondern vielleicht von einem Instrumente gespielt wurden. Wie wenig selbständige melodische Bedeutung ihnen zukommt, ersieht man an gewissen Einzelheiten; so erscheint fast typisch der Sprung einer Melodie am Schlusse in die höhere Oktave, um den gewünschten Zusammenklang herzustellen; an manchen Stellen gewahrt man, wie die Melodie aus demselben Grunde plötzlich umgebogen wird. Die Gliederung ist in allen Stimmen eine gleichzeitige; die untern sind an die obere gebannt. Die einzelnen Theile des Ganzen werden nebeneinander gestellt, nicht wie bei den nordischen Künstlern mit einander verkettet. Mit der Beschaffenheit der Texte hängt es zusammen, daß sehr häufig symmetrische Bildungen erscheinen, dieselbe Musik wird auf verschiedene Verse gesungen. So gliedert sich das Kunstwerk in übersichtliche Gruppen und es entsteht das, was man »Architektonik« des Baues genannt hat im Gegensatz zu dem organischen Stimmengewebe der Niederländer. Die Melodien der Frottolen sind leicht eingänglich, volksthümlich einfach, anmuthig und lieblich, wie sich das für die Italiener von selbst versteht. Jede Silbe erhält fast nur einen Ton, nur am Schlusse treten melismatische Wendungen auf. Dementsprechend ist auch die Rhythmik meist einfach, ohne besonders interessante Gestalten anzunehmen.

Sind die Frottolen u. a. w. durch die genannten Eigenschaften Denkmäler der italienischen Kunst, so kann man doch in ihnen

auch nordische Einflüsse verzeichnen. Schon vor Willaert und seinen Kunstgenossen wirkten Niederländer in Italien, nicht ohne Spuren ihrer Thätigkeit zu hinterlassen. Zuweilen entdeckt man in den Frottolen Ansätze zu dem echt nordischen Kunstmittel der Nachahmung. Aber die Art, wie diese Versuche durchgeführt sind, lehrt uns, daß die Imitation den Italienern damals noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen war. Von den technischen Dingen, mit welchen die Niederländer die Nachahmung handhaben, wissen sie noch wenig; sie ist schlecht eingeführt und wirkt als solche nicht immer; nicht selten z. B. ist der erste Ton der nachahmenden Melodie Schlußton der vorhergehenden und wird vom Hörer nothwendigerweise zu dieser bezogen. Meist auch sind es nur einfache diatonische Gänge nach oben und unten, die nachgeahmt werden, und endlich hat ihr Gebrauch nicht selten etwas typisches an sich, indem sie gern im Zwischenraum einer Minima auftritt.[1]

Auf solchem Grunde erhebt sich die musikalische Form des Madrigals. Man kann nicht gut von einem Schöpfer desselben reden, denn die Voraussetzungen zu seiner Entstehung waren mit dem Augenblicke gegeben, wo ein nordischer Künstler sich eines italienischen Textes zur Komposition bemächtigte; es lag gewissermaßen in der Luft. So sehen wir denn, daß fast gleichzeitig in verschiedenen Städten des nördlichen Italiens Madrigalisten auftreten. Besonders günstig lagen für das Madrigal die Dinge in Venedig, der Glanz und die Pracht des venetianischen Lebens bereiteten ihm einen fruchtbaren Boden. Die ersten Madrigale fanden großen Beifall, und bald warf sich eine ungezählte Menge von Komponisten auf das neugefundene Feld. Die Anzahl der gedruckten Madrigalsammlungen ist Legion. Auch solche Komponisten wandten sich ihm gelegentlich zu, deren Begabung zur Kirchenmusik sich durch hervorragende Werke kund gethan hatte; es war im 16. Jahrhundert Mode, Madrigale zu komponiren.

Eine Geschichte des Madrigals zu schreiben, gehört heute noch zu den unmöglichen Dingen. Selbst dann, wenn die Italiener nicht so gleichgültig gegen die Schöpfungen ihrer großen Vorfahren wären, und diese in Neuausgaben uns vorlägen, wäre es noch fraglich, ob Zeit und Kräfte eines einzigen ausreichten, uns in pragmatischer Darstellung die Entwicklung dieser musikalischen Form zu zeichnen. Man wird mir daher nicht einen Vorwurf daraus machen, wenn ich im Folgenden mich auf Andeutungen beschränke und auch diese

[1] Über die Frottole im allgemeinen vergl. Rudolf Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrh. Vierteljahrschr. für Musikwissensch. 1886, 427 ff.

nur bis zu dem Punkte ausdehne, wo Palestrina — dessen Madrigale Hauptgegenstand der Untersuchung sein sollen — in die Entwicklung hineintritt.

Das Madrigal wird von Anfang an frei komponirt, nicht mit Benutzung einer gegebenen kirchlichen oder weltlichen Weise. Bei den Niederländern hatte sich die Musik vorzugsweise als Kunst der Kombination entwickelt, die Arbeit, die sie zu leisten hatten, war, im Anschlusse an Fertiggegebenes, die Kraft der Musik zu entfalten; ihre Erfindungsgabe schien eines solchen Antriebes von außen zu bedürfen. Bei den Italienern strömte der Quell der musikalischen Phantasie zu allen Zeiten ursprünglicher und naiver. So sind auch die Frottolen durchaus Originalkompositionen. Diese Art zu komponiren acceptirten die Niederländer im Madrigal von den Italienern.

Weltliche Kompositionen des 16. Jahrhunderts, namentlich aus der ersten Hälfte desselben, machen auf uns häufig denselben Eindruck, wie die gleichzeitige kirchliche Musik. Es kann dies nicht wunderbar erscheinen, denn weltlicher wie kirchlicher Musik liegt damals eine und dieselbe Kompositionstechnik zu Grunde, die im Dienste der Kirche groß gewordene vokale Polyphonie. Eine spezifisch weltliche Gesangskunst erstand auch erst mit dem Momente, wo man jene Kompositionsweise bei Seite schob und eine neue an deren Stelle setzte. Die bekannte Thatsache, daß häufig die Melodien nicht immer harmloser Volkslieder den Stoff abgeben mußten für größere Kompositionen geistlicher Texte,[1] bietet den besten Beweis dafür, wie wenig sich damals in Sachen der Musik Weltliches und Geistliches differenzirt hatten. Auch Madrigale wurden, wie bekannt, häufig in ähnlicher Weise zu Messen oder Motetten verarbeitet.

Die Vermischung, welche niederländisches und italienisches Wesen im Madrigal eingingen, hat man sich nicht so zu denken, als ob sie von Anfang an fertig gewesen sei; vielmehr laufen beide Elemente eine Zeitlang noch nebeneinander, ihre innige Durchdringung ist erst das Resultat einer, wenn auch nur kurzen Entwicklung. Man kann in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne Schwierigkeit zwei entgegengesetzte Madrigaltypen wahrnehmen. Entweder überwiegt die niederländische Technik oder die Frottolenmanier.

Die Hauptvertreter der auf die nordische Kunst zurückgehenden

[1] Auch die Italiener haben diese Übertragung weltlicher Melodien auf geistliche Texte gekannt, so wurden die Lauden nicht selten in weltliche Melodien eingekleidet und Savonarola legte den seinen die Melodien von Karnevalsliedern unter. (Gaspary, Ital. Litteraturgesch. II 195.)



Madrigalform sind Willaert und Verdelot.[1] Gewiß waren auch sie mit den Eigenheiten italienischer Kunst wohl bekannt, indeß bewegten sich ihre musikalischen Vorstellungen zumeist in dem Kreise der ererbten Kunst. Auf sie war die Bekanntschaft mit der italienischen Art nicht von so nachhaltigem Einflusse, daß sie ihre musikalische Vergangenheit verleugnet hätten. Von ihren verwickeltern kontrapunktischen Formen haben jedoch die Niederländer, soweit ich gesehen habe, im Madrigal nicht Gebrauch gemacht; während Willaert sich nicht scheute, in einer Chanson[2] die vier Stimmen in 2 kanonischen Paaren singen zu lassen, scheint bei italienischen Texten kein Niederländer ähnliches gewagt zu haben. Es würde auch kein Italiener daran Gefallen gefunden haben, einen ihrer Texte in solche Fesseln geschlagen zu sehen. Schon die ersten Madrigalisten fühlten, daß das Madrigal, poetisch die freieste aller Formen, nur in der Luft der durch keinerlei strengere Satzung geschmälerten Freiheit gedeihen könne. Verhältnißmäßig selten ist darum auch die Kombination verschiedener Mensurierungen anzutreffen; mir ist nur ein größeres Beispiel begegnet: in einem Madrigale des sonst nicht viel bekannten Jacques du Pont ist grade und ungrade Messung fast das ganze Stück hindurch gleichzeitig durchgeführt. Auf kürzere Strecken freilich kommt ihre Verbindung noch bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus vor. Mit einem Schlage ließen sich solche Dinge auch nicht ausrotten, obwohl sie den Italienern kaum werden zugesagt haben, ebensowenig, wie gewisse andre Eigenheiten der Niederländer, welche die Italiener mit deren Kunst in Kauf nehmen mußten. Ich meine hier namentlich Härten in der Stimmführung, wie in Verdelotto's Madrigal: *Dormend' un giorn' a Bai*[3] bei dem Worte *piacque* im 2. Vers zwischen den beiden Ober-

---

[1] In den Beilagen sind aus den in der kön. Bibl. zu Berlin vorhandenen Sammlungen einige Madrigale mitgetheilt, die geeignet sind, den ersten Entwicklungsgang des Madrigals zu veranschaulichen. Die Wichtigkeit des Gegenstandes würde eine größere Auswahl wünschenswerth erscheinen lassen; jedoch bedingte der für einen solchen Neudruck an diesem Orte zu Gebote stehende Raum eine Beschränkung auf das Nothwendigste. Im übrigen sei noch verwiesen auf die Madrigale in Kiesewetter's »Schicksale und Beschaffenheit« etc., sowie Maldeghem's »Trésor musical«; letztere geben, jedoch zu manchen Ausstellungen Anlaß namentlich in Anbetracht der Textunterlage, die ohne Kenntniß des italienischen Verses unternommen ist.

[2] Maldeghem, Trésor mus., Jahrg. 1878, I. S. 3. 3) in dem II do libro dei Madrigali di div. eccell. mus. a 4 voc. Venedig, Gardano 1543. Trotz der echt niederländischen Faktur enthält das Madrigal doch auch einige Züge, die auf italienischen Einflüßen hindeuten.

[3] Beil. S. 461, Syst. 3.

stimmen, oder am Schlusse desselben Madrigals im fünftletzten Takte zwischen der ersten und dritten Stimme. Solche meist durch den fünfstimmigen Satz bedingte Unebenheiten, die vorzugsweise bei der Kadenz erscheinen, lassen sich bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts verfolgen und zwar bei Italienern nicht minder, wie bei Niederländern. Noch Palestrina hat Ähnliches.

Das individuelle und leidenschaftliche Leben, welches in den madrigalischen Texten pulsirt, ist hier durch seine Vertheilung auf verschiedene, gleichberechtigte Organe an seiner musikalischen Entfaltung verhindert, der Ausdruck bleibt ein allgemeinerer, der diese Kunstwerke von der gleichzeitigen Kirchenmusik nicht weit entfernt. Trotzdem fühlten jene Meister recht wohl, daß weltliche und kirchliche Musik doch verschiedene Dinge sind; einzelne, wie verstohlen aus dem durch die Ausgleichung der Stimmen hervorgerufenen mittleren Ausdrucksniveau hervorblickende Züge geben uns den Beweis für das Ringen nach freierem Ausdruck. Man vergl. z. B. in Madr. 2 der Beil. die so wehleidig wirkende Anfangsmelodie, mit ihrer, wenn nöthig, auch durch Schärfung des diatonischen Tones bewirkten kleinen Terz am Schlusse; überhaupt ist dies Intervall im ersten Theil des Madrigals in auffallender Weise als Endintervall der Melodien bevorzugt. Auch der Schluß ist von eigenthümlichem Ausdruck.

Ein italienisches Darstellungsmittel ist die Anwendung symmetrischer Bildungen, die aus den Frottolen herübergenommen ist. Man vergl. z. B. in Madr. 1 die Verse: *chinand' in questa part' il vago viso*[1] und *s'oblian' ogni piacer del paradiso*, oder den Anfang von Madr. 3,[2] wo die beiden ersten Verspaare gleich wiedergegeben sind.

Stehen diese Madrigale durchaus auf dem Boden der nordischen Musikübung, so sind andre gekennzeichnet durch das Vorwalten italienischer Art, wie sie die Frottolen aufwiesen. Eine große Menge von Madrigalen gehört dieser Richtung an. Als Vertreter derselben seien hier genannt Ant. Barrè und Jan Gero. Beide Künstler stammen aus dem Norden; ersterer, ein Franzose, wirkte vorzüglich in Rom, wo er 1555 eine Druckerei errichtete,[3] die auch Werke von ihm veröffentlichte, so die Sammlung, der die Madrigale Barrè's in den Beilagen entnommen wurden. Jan Gero war ein Niederländer und in Orvieto thätig, später in Ferrara. Es ist bezeichnend, daß

1 Beil. S. 452 unten.
2 Beil. S. 461.
3 Baini, Mem. II 201.

nicht Italiener es waren, die das Madrigal gewissermaßen aus der Frottole herauszogen, sondern wieder Niederländer; freilich haben diese sich der südlichen Kunst, soweit sie konnten, angepaßt, deren äußere Form, wenn auch nicht ihren Geist, in sich aufgenommen.

In dieser Entwicklung ist das Madrigal die direkte Fortsetzung der Frottole. Von ihr übernimmt es den ganzen Bau. Die Gliederung ist in allen Stimmen gleichzeitig, und schließt sich enge an diejenige des Textes an. Die Theile des Gedichtes folgen, von allen Stimmen gleichzeitig vorgetragen, in einfacher Nebeneinanderstellung, sehr gern werden sie durch Gesamtpausen auseinandergehalten. Die Musik ist hier viel inniger mit dem Texte verbunden, wie bei den Madrigalen Willaert's u. a.; das Wort geht nicht in dem Gewebe der Stimmen unter, sondern kommt, indem sie es alle zu gleicher Zeit aussprechen, erst recht zur Geltung.

Der Sinn für Verhältnißmäßigkeit der Theile, der schon in den Frottolen in die Erscheinung tritt, bethätigt sich in ganz hervorragender Weise hier, wo die Grundrisse der poetischen Form oft sehr scharf gezeichnet sind. So findet sich nicht selten ein Sonett dergestalt komponirt, daß die beiden Quartette musikalisch ganz gleich wiedergegeben werden, die 6 folgenden Verse haben ihre eigene Musik. Es ergiebt sich also das musikalisch so brauchbare Schema a a b. Ein andres Madrigal hat die Form a b a (den Grundriß der spätern Dacapoarie), und zwar nicht nur dann, wenn der Text ähnlich gebaut ist (bei der Ballata), sondern zuweilen stellt der Komponist sie aus freien Stücken her. Diese Beziehung von Theilen auf einander findet jedoch auch in geringerem Umfange statt, zwischen Versen und Verstheilen, wenn der Komponist nur irgendwelche Veranlassung hat, dieselben einander näher zu bringen. Wie groß die Lust an solchen Responsionen war, beweist der Umstand, daß sie nicht selten an Stellen angewendet wurden, wo keinerlei logische Entsprechung vorliegt; hier wird also der Hörer durch die Musik gezwungen, auf einander zu beziehen, was mit einander nichts zu thun hat. Solche Stellen hinterlassen in uns keinen ungetrübten Eindruck; im 16. Jahrhundert muß es anders gewesen sein. Einige Fälle symmetrischer Behandlung von Versen, Versgruppen und -theilen bieten die Beilagen; man vergl. die terza stanza des Madrigals von Barrè,[1] wo V 1 + 2 = V 3 + 4, mit einigen sehr interessanten Verschiedenheiten, oder das Madrigal des Const. Festa:[2] *Donna ne fu ne fia* (eine Ballata).

Der mehrstimmige Satz, der hier zur Anwendung kommt, ist

[1] Beil. S. 472.
[2] Beil. S. 487.

ein eigenthümliches Gemisch von niederländischen und italienischen Elementen. Es versteht sich von selbst, daß ein Niederländer nicht so dürftig und ungelenk schreibt wie ein Frottolist. Hier haben auch die Mittelstimmen ihre Bedeutung, sie sind immer sangbar geführt. Es fehlt dagegen die Anmuth und Natürlichkeit der Melodie, die uns in mancher Frottole so wohl thut. Die Melodien — auch hier wird man unbedenklich sagen können, daß sie in der Oberstimme liegen — sind zu schwer durch die auf ihnen lastenden wuchtigen Harmonien. An die Stelle natürlicher Leichtigkeit und Grazie ist ein unruhiger und unbefriedigter Ausdruck getreten. Zwei Dinge sind es namentlich, die denselben hervorrufen: die genaue Beachtung betonter und nicht betonter Silben und die übermäßige Anwendung undiatonischer Töne. Gewiß sucht auch der Frottolenstil einen engen Anschluß an die Betonungen der Worte herzustellen; derselbe wird jedoch gemildert durch die Rhythmen, die sich immer im Kreise des Natürlichen und Verhältnißvollen bewegen. Hier jedoch hängt sich die Rhythmik sklavisch an die Wortbetonung. Bei den Frottolen kann man immerhin noch von einem Takte reden (wie denn die echte italienische Anschauung denselben im modernen Sinne vielleicht immer gekannt hat), in diesen Madrigalen wird — um modern zu sprechen — durch die unaufhörlichen Verrückungen der Betonung auf Stellen, die innerhalb des Taktes keine solche besitzen, und Synkopen die Entstehung eines natürliches Flusses verhindert. Von Eurhythmik kann man wohl bei den Frottolen, hier jedoch nicht mehr reden. Dazu kommt die fortwährende Überschreitung der Diatonik. Zwar sind die sämmtlichen hier sich findenden alterirten Töne schon vorher im Gebrauche gewesen, das Unterscheidende jedoch liegt in ihrer Häufung, sie werden nicht nur bei Kadenzen und kadenzähnlichen Wendungen angebracht, sondern viel mehr noch innerhalb der Melodie. An einigen Stellen ist sogar ein Chroma(!) zu verzeichnen, so z. B. in dem Madrigale: *Non è pena maggior*[1] bei den Worten: *e quantunqu' ell' il cor*. Hier tritt das Streben nach individuellem Ausdruck in einer viel mehr auffälligen Weise hervor, als z. B. bei Willaert. Man wird bei den Madrigalen von Barrè zuweilen an spätere Zeiten gemahnt. Diesem freiern Empfinden dient auch die Zerstückelung eines Gedanken (Verses) in Sätzchen, um nur die Möglicheit zu besitzen, recht ausdrucksvoll zu sein, sowie längere Pausen, welche die Phantasie des Hörers spannen.

Etwas andern Charakters sind die Madrigale von Jan Gero. Auch hier ist alles auf knappen, aber schlagenden Ausdruck

---

[1]) Beil. S. 476; ebenso im Alt des 1. Systems bei *pena maggior* u. a.

zugespitzt, der Wiederholungen, wie sie bei Willaert u. s. w. noch vorkommen, nicht zuläßt, die Diatonik jedoch hat ihre herrschende Stellung wieder eingenommen. Das Eigenthümliche an ihnen ist aber der in seinen einzelnen Stadien deutlich zu verfolgende Übergang aus dem einfachen Satz Note gegen Note in die komplizirtere kontrapunktische Schreibweise. Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung kann man sehen in Stellen, wie z. B. in dem Madrigal *Madonna io vi confesso*, bei den Worten *non saro mai permutar fantasia.*[1] Hier setzt die zweite Stimme eine Semiminima später ein, als die andern; läßt man sie gleichzeitig mit ihnen beginnen, so hat man den denkbar einfachsten Satz. Offenbar schien letztere Schreibweise dem Komponisten nicht interessant genug, er würzte sie, indem er eine Stimme von den andern trennte, sie aber nicht frei ihren Weg nehmen, sondern immer gebunden jenen nachfolgen ließ. Die Melodien treten so in ein Synkopenverhältniß zu einander. Ein weiterer Schritt ist der, daß von den nicht synkopierenden Stimmen nur zwei mit einander gehen, wie z. B. bei den Worten *ch'a seguir voi son pazzo*[2] in demselben Madrigal. Für die vollständige Trennung der Stimmen endlich bieten Stellen, wie der Anfang des Madrigals *Amor, io sento l'alma*[3] den Beleg.

Bei Gero, wie bei Barrè ruht die Madrigalform auf dem Satz Note gegen Note. Beide hatten das Bedürfniß über den Frottolenstil hinauszugehen, Barrè that dies, indem er einerseits die Töne an die Worte preßte, so daß sie wie gefesselt seinen metrischen Bewegungen folgten, andrerseits die Sprache der Musik durch überhäufte Anwendung erhöhter und vertiefter Töne erweiterte. Gero dagegen gelangte durch allmählige Loslösung der Stimmen von einander auf Umwegen zu demselben Resultate, das Willaert und Verdelot ohne Mühe erreicht hatten, indem sie einfach ihre Technik in den Dienst der italienischen Poesie stellten.

Die weitere Entwicklung des Madrigals hat sich in der Weise vollzogen, daß sie zwischen den beiden Kunstrichtungen, die wir bisher verfolgten, den vermittelnden Weg einschlug. Beide Stile, der kunstvolle, organische und der einfache architektonische, blieben dem Madrigale erhalten. Die einzelnen Künstler wandten sich je nach Gefallen bald dem einen, bald dem andern zu. So scheint Cyprian de Rore, dessen Madrigale sich durch die schönen melodischen Linien auszeichnen, mit Vorliebe den kunstvolleren Satz gepflegt zu haben,

[1] Beil. S. 485 unten.
[2] Beil. S. 483.
[3] Beil. S. 481.

während in den lieblichen Madrigalen Archadelt's die Schreibweise Note gegen Note häufige Verwendung findet. Von ersterem Komponisten sind in den Beilagen einige Madrigale mitgetheilt, bezüglich Archadelt's sei auf Maldeghem's Trésor musical Jahrg. 1890 verwiesen.

Cyprian de Rore scheint zuerst von dem Kunstmittel der Tonmalerei ausgiebigeren Gebrauch gemacht zu haben; sie ist bekanntlich von da an dem Madrigal nie verloren gegangen, gehört vielmehr zu seinen hauptsächlichsten Darstellungsmitteln. Der durch die Renaissance besonders geschärfte Sinn der Italiener für das sinnlich Schöne fand an ihr viel Gefallen; wieweit die Komponisten in dieser Hinsicht gegangen sind, weiß jeder, der sich einmal einige Madrigalsammlungen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts ansah. Schon Cyprian wendet sie in sehr auffälliger Gestalt an, man vergl. das Madrigal: *Amor, ben mi credevo* bei den Worten *legato* und am Schlusse bei *spento.*[1] Bemerkt seien noch die vielen kurzen Melodieschlüsse da, wo das Endwort mit einer unbetonten Silbe endet[2] und die interessante, von der Instrumentalmusik hergenommene Verwenwendung des dreitheiligen Rhythmus am Ende des Madrigals: *Un lauro mi diffese allhor dal cielo.*[3] Was Cyprian sonst noch für das Madrigal gethan hat, ist bekannt und gehört nicht in die Zeit, die uns hier beschäftigt.

Über das Madrigal der 2. Hälfte des 16. Jahrhunders besitzen wir eine Charakteristik von dem sonst unbekannten Theoretiker Pietro Pontio Parmiggiano, welche unsre Skizze über das Madrigal in seiner ersten Zeit abschließen mag. Sie ist in Dialogform abgefaßt und uns erhalten durch den Padre Martini, der sie in seinem »Esemplare ossia Saggio fondamentale etc.« II 73 unten abgedruckt hat. Sie lautet: Paolo (der Lehrer) . . . *Le inventioni del Madrigale debbono esser brevi, non piu di due tempi di Semibrevi, over di tre.* Hetore (der Schüler): *Perchè vogliono esser cosi brevi queste invenzioni?* Paolo: *La cagione è, che s'altramente fossero, non sarebbono proprie del Madrigale. Vi fo anco sapere, che il suo proprio è di fargli delle Semiminime assai, e anco delle Minime fatte in Sincopa. Sappiate ancora, che spesse volte le parti debbono andare ugualmente insieme, con moto però veloce di Minime over di Semiminime. Si deve*

---

[1] Beil. S. 497 u. 498. Überhaupt ist dies Madrigal in Form und Ausdruck von genialer Kühnheit.

[2] Diese und ähnliche Dinge meinten auch Cyprian's Zeitgenossen, die ihm eine besonders liebevolle Behandlung des Textes nachrühmten.

[3] Beil. S. 495.

aver osservanza grandissima di seguir le parole, come se trattano di cose dure e aspre, trovar di quelli passaggi duri e aspri, se anco le parole tratteranno discorrere, over di combattere, convien fare la compositione sia veloce rispetto a quella di prima. Se le parole ragioneranno di cadere over inalzarsi, sarete avertito di far le parti della vostra compositione, che vadano per grado congiunto over' disgianto, abbassandosi over' alzandosi.

II. Palestrina.

Wenn Palestrina auch auf dem Gebiete des Madrigals thätig war, so folgte er damit nur dem Zuge seiner Zeit. Daß er jedoch in der Entwicklung desselben keinen Höhepunkt bedeutet, dürfte sich ohne Weiteres schon aus der Thatsache ergeben, daß die Zahl seiner Madrigale im Verhältniß zu den kirchlichen Werken eine sehr geringe ist; zudem gehören auch nicht alle Madrigale Palestrina's in eine Reihe mit den Schöpfungen, von denen oben gesprochen ist; fast die Hälfte (2 Bücher) sind geistliche Kompositionen, die einer subjektiveren Richtung des religiösen Empfindens Ausdruck verleihen; diese liegen der kirchlichen Musik viel näher als dem weltlichen Madrigale. Palestrina hat sie bekanntlich für die Congregatione dell' Oratorio komponirt, und eine Untersuchung derselben wird von den in ihr gesungenen Liedern des Animuccia auszugehen haben [1].

Das erste Buch weltlicher Madrigale Palestrina's wurde 1555 gedruckt, ist also seine zweite[2] Publikation. Wie das zweite, 1584 erschienene, enthält es nur vierstimmige Kompositionen. Außer diesen beiden Büchern hat Palestrina aber noch eine nicht geringe Anzahl weltlicher Madrigale verfaßt, meist Gelegenheitskompositionen, die in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts neben Werken andrer Künstler gedruckt wurden. Sie sind vier-, fünf-, eine einzige auch sechsstimmig, und fallen in die Jahre 1559—1592. In der Palestrinaausgabe (B. XXVIII, der auch die genannten beiden Bücher enthält) hat Haberl diese zu einem dritten Buche zusammengestellt, wozu B. XXX neuerdings noch einige Nachträge gebracht hat. Die Nachweise über den Fundort derselben kann man im Vorwort

[1] Es herrschen übrigens in Betreff dieser Kompositionen Anschauungen, die sehr verbesserungsbedürftig sind.

[2] Ein Band Messen war 1554 herausgekommen.

p. VIII des B. XXVIII und p. VII des B. XXX nachlesen. Über die Echtheit dieser zerstreut erschienenen Werke, die den Namen des Komponisten oft in seltsamen Schreibweisen an der Spitze tragen, kann nach der Darlegungen Haberl's kein Zweifel bestehen.

Eine ganze Reihe von Texten hat Palestrina aus dem Schatze der Dichtungen Petrarca's genommen. Auf einige derselben hat schon Haberl (B. XXVIII, Vorrede III) aufmerksam gemacht: eine Ballata Petrarca's ist Madrigal (Buch) II (Nr.) 16, ein Sonett I, 14, Canzonenstrophen sind I, 2 und II, 12, solche von Sestinen I, 1, 7 und 8. Auch die Canzone *Chiare, fresche e dolci acque* in B. XXX gehört dahin. Dazu kommen noch I, 20 (ist die 3. Strophe der 7. Canzone), I, 21 (ist die 5. Strophe der 8 Stestine), II, 9, (ist die 1. Strophe der 13. Canzone des Petrarca). Madrigal I, 15 hat mit der 1. Canzone des 2. Theils der Rime des Petrarca nur den ersten Vers gemeinsam. Ähnliches gilt von den 14 Strophen, die in B. XXX p. 61 ff. abgedruckt sind. Daß Palestrina keines der Madrigale Petrarca's komponirte, ist schon oben bemerkt worden.

Haberl (B. XXVIII, Vorrede IV) vermuthet, daß unter den Dichtungen des 1. Buches sich auch solche von Palestrina befänden, namentlich sagt er dies von Madrigal 22, welches dem Vorgänger Palestrina's an der Basilica Vaticana, Francesco Roselli, großes Lob spendet[1]. Ob dieseVermuthung zutrifft, kann ich nicht entscheiden.

Die Texte, die Palestrina madrigalisch komponirt hat, unterscheiden sich vortheilhaft von vielen anderer Madrigalisten. In ihren erotischen Ergüssen sind sie nicht so anstößig, wie viele seiner Kunstgenossen, namentlich sind die Texte der spätern wirklich *gastigati*, wie sie Baini[2] genannt hat.

Auf den Vorwurf, den Ambros[3] dem Komponisten macht, daß er trotz der Worte in der Vorrede zum hohen Lied (1584: »*et erubesco et doleo. Sed quando praeterita mutari non possunt, nec reddi infecta, quae facta iam sunt, consilium mutavi*«) noch ein zweites Buch weltlicher Madrigale komponirte, hat schon Haberl (B. XXVIII p. III) die richtige Antwort gegeben. Um zu zeigen, welche Texte im 16. Jahrhundert in Musik gesetzt wurden, möge hier ein solcher aus dem Primo libro delle Muse, Rom 1555 folgen:

[1] Baini, Mem. I p. 48 urtheilt auch über diesen Mann nicht sehr günstig und meint, er habe Palestrina's Lob nicht verdient. Andrerseits kann er nicht umhin, die Thatsache, daß Palestrina eine Arbeit zum Lobe eines andern in sein Buch aufnahm, zu benutzen, um zu zeigen, wie bescheiden Palestrina gewesen und geneigt, auch andern volle Anerkennung zu zollen.

[2] Baini II 178.

[3] Musikgesch. IV 52.

Amorose mammelle,
Degne di più di mille dolci baci.
Lasciate ch'io vi basci.
Care, leggiadre e belle,
Che s'io poro la lingua in mezz'a voi
Vostra mercè sarò beato poi.

Die Kunst der Kombination, welche der gesammten polyphonen Musik des Mittelalters ein so charakteristisches Gepräge verleiht, die der Mehrstimmigkeit schon seit dem 10. Jahrhundert eigen ist, erhielt ihre technische Ausbildung bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts. Die Italiener des folgenden Jahrhunderts hauchten auch ihr einen neuen, frischen Geist ein, und stellten sie andern Aufgaben gegenüber. Hatten die Niederländer gelernt, auf einer einzigen Melodie ein gewaltiges polyphones Gebäude aufzuthürmen, so versuchten die Italiener, ein mehrstimmiges Kunstwerk zu einem neuen zu verarbeiten. Sie lösten ein solches Stück in seine Bestandtheile auf und schufen daraus ein neues; so entstanden aus Motetten ganze Messen, in deren jedem Theile sich das ursprüngliche Kunstwerk neu und in immer veränderter Gestalt verjüngte. Auch Madrigale gaben den Stoff ab für Motetten wie für Messen. Diese so eigenthümliche Kompositionsform, die in der neuern Musik keine Fortsetzung erfuhr, gestattete eine viel größere künstlerische Freiheit, schon deshalb, weil der Stoff, der dem Komponisten zu Gebote stand, ein mannigfaltiger ist.

Von den Madrigalen Palestrina's, welche dergestalt zu kirchlichen Werken verarbeitet wurden, sei hier besonders des Madrigals »*Vestiva i colli*« gedacht. (III 29.), worüber Palestrina selbst eine Messe komponirt hat (Pal. Ausg. XVIII). Eine Vergleichung beider könnte sehr ergiebig sein für die Feststellung des Unterschiedes, der bei Palestrina zwischen weltlicher und kirchlicher Musik besteht. Indeß gehört genanntes Madrigal zu den frühern des Meisters, denjenigen, in welchen ein besonderer Madrigalstil, wie wir gleich sehen werden, noch nicht zu erkennen ist; es kann also nicht als Typus des Madrigals bei Palestrina aufgestellt werden.

Eine vergleichende Betrachtung seiner kirchlichen und weltlichen Werke ist auch nicht unsere Aufgabe; wir haben vielmehr den Fäden nachzuforschen, welche Palestrina's Madrigale mit denen seiner Vorgänger verbinden. Und zu diesem Zwecke müssen wir einen andern Weg einschlagen.

Vergegenwärtigen wir uns hier wieder den Entwicklungsgang, den das Madrigal bis etwa in die Hälfte des 16. Jahrhunderts genommen, und betrachten wir daraufhin Palestrina's Madrigale, so

begegnet uns die auffällige Thatsache, daß sie denselben wiederspiegeln. Die drei verschiedenen Stile, die wir bei Willaert, Gero und den späteren erkannten, sind auch hier und zwar in scharfer Ausprägung zu bemerken.

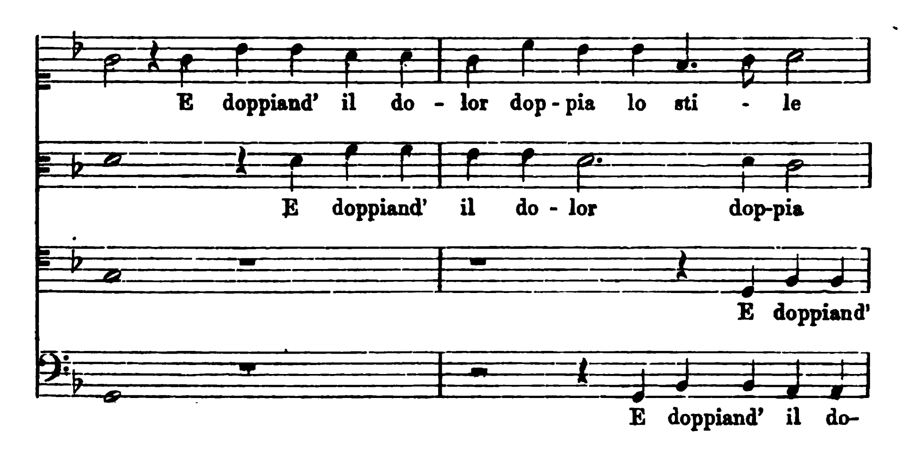
Zu den Madrigalen, welche in Willaert's Art gehalten sind, gehören die ersten von Buch I und einige aus B. III. Sie haben alle das gemeinsam, daß sie in früher Zeit entstanden sind, es sind die ersten Versuche, welche Palestrina auf dem Gebiete des Madrigals machte. Wesentlich ist ihnen allen die nahe Verwandtschaft mit der kirchlichen Musik. Manchen könnte man unbedenklich einen geistlichen Text unterlegen, ohne daß man die Veränderung merken würde. Durch und durch kirchliche Musik nach Form und Stimmungsinhalt ist namentlich das erste Madrigal in B. I, es klingt ganz wie eine Motette. Wir finden da alle diejenigen Darstellungsmittel wieder, welche für den Motettenstil bekannt sind. Namentlich der Trugschluß erfährt häufige Verwendung. Auch Willaert's Madrigale erinnern häufig an die kirchliche Musik, aber wir fanden doch, wie bei ihnen an manchen Stellen ein freieres Empfinden sich Bahn bricht. Für Palestrina ist es bezeichnend, daß eine solche Neigung nach subjektiverem Ausdruck hier nicht vorhanden ist; wir hören nur ruhige, leidenschaftslose, wenn auch innige Musik.

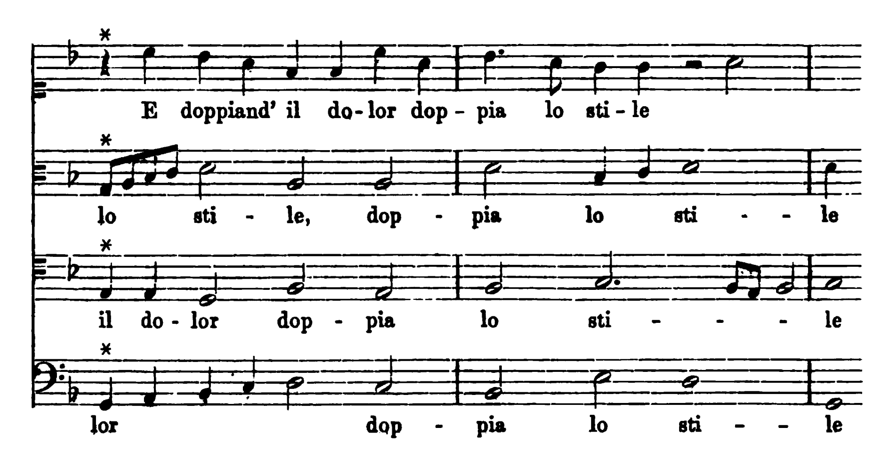
Noch ein andrer Eindruck drängt sich bei diesen Madrigalen auf; es sind Jugendarbeiten, die in vielen Stücken Zeugniß geben von einer noch nicht fertigen Ausbildung. Jene vollendete Abrundung und lichte Durchsichtigkeit, die, wie man weiß, zu den Hauptmerkmalen der Kunst unseres Meisters gehört, wird man hier häufig vermissen. Auch scheint er noch nicht mit absoluter Sicherheit die Technik zu beherrschen, den vielen beim mehrstimmigen Vokalsatze zu beachtenden Dingen vermag er noch nicht in gleicher Weise gerecht zu werden. Ich möchte deshalb diese Arbeiten in die allerfrüheste Zeit des Komponisten setzen, noch vor die Entstehung der im 1. Messenband enthaltenen Werke (1554), die uns Palestrina auf einer viel größeren Höhe zeigen. Am bezeichnendsten ist in dieser Hinsicht das 7. Madrigal, welches einen durchaus unfertigen Eindruck macht. Man beachte Pal. Ausg. XXVIII S. 15, 3, 1,[1] eine Stelle, die zum Widerhaarigsten gehört, was in diesem Punkte geleistet werden kann (s. umst. Beisp.)[2]. Alt und Bass bilden eine Reihe von

[1] abgekürzt für Seite 15, System 3, Takt 1.

[2] Es findet sich auch erst in den Auflagen von 1594 an, und hat mit Recht seinen Platz unter den ersten Madrigalen des Buches erhalten. Der Komponist scheint selber seinen Unwerth eingesehen zu haben, denn sonst würde es gewiß schon vor seinem Tode erschienen sein. Jedenfalls ist aber kein Grund vorhanden, es, wie Baini I. 49 thut, für unecht zu erklären.

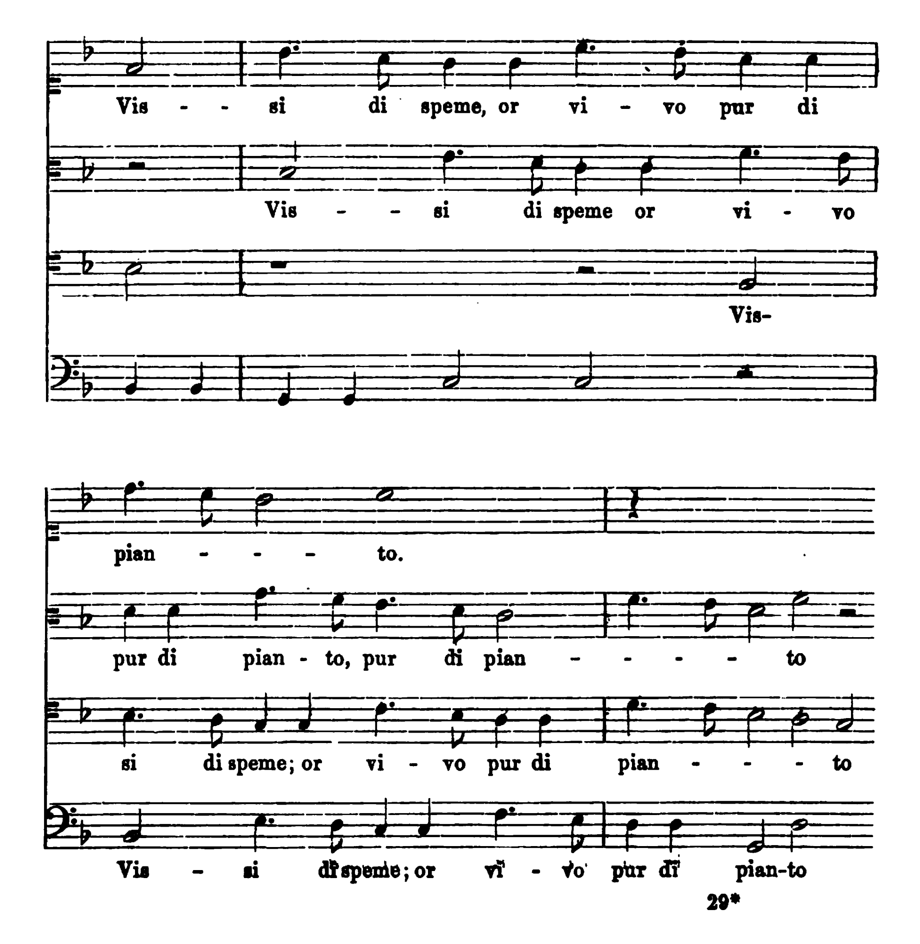
Dissonanzen, die sich daraus ergeben, daß beide das Thema in derselben Weise fortsetzen, nur Alt doppelt so rasch wie Baß. Auch ist der Anfang des Themas, wo es der Sopran zum zweiten Mal bringt, in unbegründeter Weise abgeändert, es beginnt mit einer Bewegung von oben





nach unten, während es sonst mit einem Terzensprung in die Höhe anhebt. Der Grund war der, daß der Komponist, wie die andern Stimmen einmal waren, es nicht mehr anders machen konnte. Zu den drei untern Stimmen paßte der Ton $\overline{g}$, mit dem das Thema beginnen sollte, nicht, ebensowenig wie ein andrer außer $\overline{c}$, weil dann noch mehr dissonirende Verhältnisse entstanden wären. Der Einsatz des Themas mit $\overline{c}$ bedeutete das geringere Übel, denn gegen den Baß ist

c̅ keine Dissonanz; eine solche zwischen den beiden äußern Stimmen wirkte aber sicher auch damals schon unangenehmer als zwischen zwei anderen. Auch die Art, wie V. 3. *che trae del cor si lagrimose rime* wiedergegeben ist, ist auffällig. Abgesehen von unnöthigen Veränderungen der Werthe der Noten der zu Grunde liegenden Melodie sind die Stimmenzusammenfassungen recht schülerhaft. Unwahr geradezu ist die Wiedergabe der Worte: *vissi di speme; or vivo pur di pianto.* Wie Palestrina später solche Gegensätze zu behandeln weiß, werden wir noch sehen, hier wirken die Worte: *or vivo pur di pianto* nicht nur als natürliche Fortsetzung der vorhergehenden, sondern fast noch als Steigerung. Würde der Text bedeuten: ich lebte voll Hoffnung, ich glaubte dem höchsten Glücke nahe zu sein, so würden Palestrina's Töne passen; man vergl.:



Noch sei auf die ungleichmäßigen und verkehrten Betonungen im letzten Verse hingewiesen: *é contrá morté non spero áltro ché morté.*

Ähnliche, wenn auch nicht ebenso starke Dinge enthalten die dem siebenten vorausgehenden Madrigale. Nur das allererste macht eine Ausnahme; es ist ein vollständig in sich zusammenhängendes, sich logisch und organisch entwickelndes Kunstwerk. Palestrina wird es auch nicht zufällig an den Anfang des Buches gestellt haben.[1]

In den weiteren Madrigalen des 1. Buches, einigen des 3. und und vielen in B. XXX kann man eine allmähliche, aber deutliche Entfernung vom Motettenstil wahrnehmen. Diese zeigt sich äußerlich in der Anwendung der einfacheren Schreibweise, ferner in der Nebeneinanderstellung von Versen und Verstheilen statt ihrer Verschränkung in einander; innerlich in dem größeren Anschluß an den Text und seinen Inhalt, dem Bestreben, durch musikalische Mittel die im Texte angedeuteten Empfindungen eindringlicher zu machen. Man sieht, wir sind hier bei derjenigen Auffassung des Madrigals angelangt, welche die Madrigale des Barrè und Gero verkörpern. In der That sind namentlich die letzten Madrigale des 1. Buches ganz in dieser Weise gehalten, es herrscht in ihnen der einfachste Satz, wir treffen ausdrucksvollere Töne, das Wort kommt mehr zu seinem Rechte. Von motettenhaftem Bau ist wenig mehr zu verspüren. Daneben dringt auch die Tonmalerei ein, wie die symmetrische Behandlung von Versen und Verstheilen.

Ich glaube, daß dieses zweite Stadium der Entwicklung des Madrigals bei Palestrina weniger als unmittelbare Äusserung seines künstlerischen Schaffensdranges anzusehen ist, denn als eine Nachahmung. Ein Künstler, in dessen Individualität die Beherrschung des polyphonen Satzes eine so hervorragende Stellung einnimmt, wie dies bei Palestrina zutrifft, konnte kaum von selber darauf verfallen, eine verhältnißmäßig nicht geringe Anzahl seiner Madrigale in diesem einfachen Stil zu schreiben. Welcher Gestalt das Madrigal war, wie es in dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts in Rom gepflegt wurde, haben wir oben an der Sammlung des A. Barrè erfahren. Auch den darin enthaltenen Madrigalen liegt durchweg die einfachste Technik zu Grunde. Es erscheint wahrscheinlich, daß Palestrina von dieser Richtung beeinflußt worden ist. Manche seiner früheren Madrigale erinnern denn auch sehr an solche von Barrè, namentlich in

[1] Baini I, 297, redet des Langen und Breiten von dem 1. Buch. Palestrina erweise sich darin als den »*grande imitatore della natura*«.

Bd. XXX.[1] Bei seiner nicht direkt auf das Madrigal gerichteten Veranlagung mußte er zusehen, wie andere Madrigalisten komponirten; ihren Stil eignete er sich an. Daß die rhythmischen Eigenarten jener Komponisten bei Palestrina nur selten zu finden sind, wird man seiner zum Einfachen, Klaren und Ungekünstelten hinneigenden Natur zu schreiben können.

Die viel kunstvollere Gestalt endlich, welche den Madrigalen des 2. Buches (1586) und den späteren des 3. eignet, entspricht in gleicher Weise der Entwicklung des Madrigals seit der Zeit, in der Palestrina die schon besprochenen abfaßte, als auch der Höhe, zu der er selber sich seit jener Zeit emporgearbeitet hatte. Er war sich auch des hohen Werthes dieser Kompositionen wohl bewußt, er nennt sie in der Dedikation an Giulio Cesare Colonna, Principe di Palestrina, »*frutti maturi*«.

Hier sind die beiden Madrigalstile, die wir bisher bei Palestrina nebeneinander beobachteten, zu einer Einheit verschmolzen. Vorwiegend ist dabei die kunstvollere Technik der Nachahmung; sie ist das Gewöhnliche, die einfachere Schreibweise tritt nur in besondern Fällen ein und zwar dann, wenn es dem Komponisten darum zu thun ist, gewisse Worte oder Gedanken aus ihrer Umgebung herauszuheben, sie ganz besonders eindringlich wiederzugeben. Grade die wichtigsten Gedanken werden auf diese Weise ausgedrückt. Die Vorliebe für symmetrische Wiedergabe größerer oder kleinerer Theile der Gedichte führt auch hier zu verschiedenen, der Motette ganz unbekannten Formen[2].

Sonst sind diese Madrigale gekennzeichnet durch eine außerordentlich frische Melodiebildung, bewegliche und leichte Rhythmen, sowie eine ganz hervorragende Prägnanz des Ausdruckes, Eigenschaften, denen man im 1. Buche nicht häufig begegnet. Das Grundlegende und Formtreibende ist nunmehr durchaus der Text geworden, er ruft die jedesmaligen Darstellungsmittel hervor. An ihn klammert sich die Melodie ängstlich und geht seinen Bewegungen Schritt für Schritt nach. Hand in Hand damit geht das Streben nach ausdrucksvoller Deklamation. Die Hauptsilben der Gedanken, die betonten Silben der Worte, denen im Zusammenhang das meiste Gewicht zukommt, werden mit längeren Tönen ausgestattet als ihre

---

[1] Ein direkter Einfluß grade des A. Barrè soll damit nicht behauptet werden. Übrigens war dieser schon 1550 in Rom ein angesehener Komponist und Arbeiten von ihm finden sich in verschiedenen Sammlungen, cf. Baini l. c. II, 201.

[2] Hierüber vergl. meine Dissertation: Palestrina als weltlicher Komponist, Straßburg, Heitz, 1890; S. 48 ff.

Umgebung, so daß die Melodie eine ausgesprochene Spitze erhält. Plastik kann man den kirchlichen Melodien Palestrina's nicht nachrühmen, nur wenig auch den Melodien der früheren Madrigale: hier macht sie sich in hohem Grade bemerklich. Sehr geeignet, die Entwicklung zu beschleunigen und das Interesse des Hörers lebendig zu erhalten, sind die kurzen Melodieschlüsse, die man überall antrifft[1]. Textwiederholungen kommen vor, aber nicht allzuhäufig: alles ist auf knappen, schlagenden Ausdruck zugespitzt.

Dasselbe gilt von den Rhythmen. Sie sind sehr lebendig und schwungvoll. Der Unterschied, der im Rhythmus zwischen diesen und den frühern Madrigalen besteht, ist so offenkundig, daß ein Blick auf die gedruckten Kompositionen genügt, um sich desselben innezuwerden. Die kleinern Notenwerthe wiegen bei weitem vor den größeren vor. Andrerseits schließen sich auch die Rhythmen auf das genaueste an den Text an, sie sind nur zu denken auf Grund des jedesmaligen Textes.

Eigenthümlich ist die Anwendung der Taktzeichen. Alle kirchlichen Werke Palestrina's, wenn sie im tempus imperfectum geschrieben sind, haben die Vorzeichnung ¢. Eine Ausnahme macht nur die Missa Ave Maria (in B. XV der Pal.-Ausgabe), welche bis auf einige Partien das Zeichen C hat. Da die Messe aber sicher aus der frühesten Zeit des Komponisten stammt (dies geht, wie auch Haberl in der Vorrede p. II bemerkt, aus der Manier hervor, die ganze Messe hindurch eine Stimme »Ave Maria« singen zu lassen), so brauchen wir für unsern Zweck auf sie keinen Werth zu legen. Das erste Buch der geistlichen Madrigale hat von Nr. 1 bis 18 die Bezeichnung C, bei den folgenden ¢, welch letztere auch alle Arbeiten des zweiten Buches der geistlichen haben. Auch darin also nähern sich die geistlichen Madrigale der Kirchenmusik. Für Palestrina's weltliche Madrigale stellt sich das Verhältniß folgendermaßen dar: das erste Buch hat überall ¢, das zweite überall C vorgezeichnet. Bei den Madrigalen des 3. Buches (in B. XXVIII) und denen in B. XXX ist die Bezeichnung schwankend, jedoch haben alle seit 1574 veröffentlichten Madrigale (deren sind 13, eines mehr als die vorher herausgegebenen) mit Ausnahme zweier (M. 11 und 21 im 3 Buch) das Zeichen C an der Spitze.

Aus diesen Angaben lassen sich folgende Schlüsse ziehen: 1) Palestrina war der Ansicht, daß für kirchliche Kompositionen die Bezeichnung ¢ die passende sei. 2) Auch seine ersten Madrigale haben

[1] Wir fanden diese (cf. oben S. 435) auch schon bei Cyprian.

dieselbe. Je reifer er jedoch wurde, desto mehr wandte er bei den weltlichen Madrigalen wenigstens (und darauf kommt es hier allein an) die Bezeichnung C an. Diejenigen unter ihnen, die er selber *frutti maturi* nennt, haben nur mehr C.

Es drängt sich die Frage auf, warum dieser Unterschied gemacht sei. Das Zeichen des tempus imperfectum diminutum ₵ bedeutet dem des tempus imperfectum C gegenüber eine noch einmal so große Geschwindigkeit, weil unter dem Zeichen ₵ jede Note die Hälfte ihres Werkes verliert. Man sollte nun glauben, daß das Madrigal, welches doch von größerer Lebhaftigkeit ist als z. B. die Motette und Messe, sich des Zeichens ₵ bedient habe, die kirchliche Musik des Zeichens C. Das Gegentheil ist der Fall. Den Grund für dies Verfahren giebt uns Praetorius an im Syntagma musicum III, p. 51. Es heißt daselbst: *quia Madrigalia et aliae cantiones, quae sub signo C Semiminimis et Fusis abundant, celeriori progrediuntur motu, Motectae autem, quae sub signo ₵ Brevibus et Semibrevibus abundant, tardiori. Ideo hic celeriori, illic tardiori opus est tactu, quo medium inter dua extrema servetur, ne tardior progressus auditorum auribus pariat fastidium, aut celerior in praecipitium ducat.* Die beiden Zeichen geben also nicht das eine eine langsamere, das andere eine schnellere Vortragsart an, sondern sind lediglich aus Bequemlichkeitsrücksichten in obiger Weise unterschieden worden.[1] Im Übrigen werden die Angaben des Praetorius über die Verwendung des C im Madrigal durch Madrigale anderer Komponisten vollauf bestätigt.

In harmonischer Beziehung bieten unsere Madrigale weniger Anlaß zu Bemerkungen. Auch im Madrigal bewegt sich Palestrina durchaus in den alten Tonarten und dem durch sie gegebenen Modulationskreise; nur entstehen infolge der gleich noch zu berührenden Vorliebe für alterirte Töne nicht selten Folgen von Zusammenklängen, wie man sie in Palestrina's Kirchenmusik nicht so oft antreffen wird. Ein Septimenakkord (d. h. eine frei eintretende Septime) steht im 7. Madrigal des 3. Buches, S. 147, 3, 4, wenn nicht im Sopran b statt c zu lesen ist.

Besonders fällt in diesen späteren Madrigalen Palestrina's auf die überall hervortretende Sucht nach individuellerem Ausdruck, und darin unterscheiden sie sich wesentlich von seinen kirchlichen Werken.

Dieser freiere Ausdruck ist das Resultat einer Menge von

---

[1] Vergl. auch Bellermann, Mensuralnoten und Taktzeichen etc. S. 57, sowie Spitta, Schützausgabe I, Vorrede p. VII.

Darstellungsmitteln, auf deren vorzüglichste hier hingewiesen werden soll:

Zunächst nimmt die Tonmalerei einen ziemlich breiten Raum ein; nicht selten begegnet man ihr auch in den früheren Madrigalen, in den späteren jedoch läßt der Komponist sich kaum eine Gelegenheit entgehen, die Worte und ihren Inhalt auf entsprechende Weise zu versinnbildlichen. In diesem Sinne vergleiche man: *sospiri* (I, 3, 2, S. 5, 2[1], sowie I, 4, 7, S. 8, 4 u. a.), *breve* (I, 6, 10, S. 14, 2; II, 18, 6, S. 113, 2), *s'envola* (II, 1, 6, S. 71, 4; III, 13, 1, S. 169, 3), *corso* (I, 23 c, 3, S. 57, 4; II, 12, 4, S. 98, 2), *bassi* (I, 22, 9, S. 51, 3), *alto* (I, 20, 2, S. 45, 3), *ciel* (II, 6, 4, S. 83, 4), *qua giù* (II, 16, 7, S. 108, 3), *lunghi* (II, 25, 1, S. 129, 2), *discenderanno* (I, 21, 1, S. 47, 4), *poco a poco* (II, 8, 14, S. 90, 1), *mille volte* (III, 8, 4, S. 150, 1), *vento* (III, 21, 1, S. 207, 1), *stabile* (III, 18, 3, S. 193, 1) u. a. Interessant erscheinen namentlich: *romper nel mezzo* (I, 14, 6, S. 34, 2), Palestrina läßt den Vers Note gegen Note deklamierend vortragen und plötzlich abschließen mit darauf folgender Gesammtpause; *hai troncato sua vita a mezzo' l corso* (I, 23 a, 5, S. 56, 1), wo durch die Verrückung der natürlichen Taktverhältnisse und Synkopen »*troncato*« verdeutlicht werden soll; *mancando* (II, 12, 16, S. 100, 1), entsprechend dem in genanntem Wort liegenden Begriffe des Abnehmens schließen die Stimmen nach einander je für sich ab, so daß schließlich nur mehr eine übrig ist; ähnlich ist wiedergegeben *sol* (II, 3, 6, S. 76, 2) und *spento* (III, 18, 1, S. 192, 2). Das Echo hat Palestrina nachgemacht III, 7, S. 146, 2 ff.

Nicht minder zahlreich ist eine zweite Art der Tonmalerei vertreten, diejenige, wodurch Affekte uns durch besondere Mittel näher gebracht werden. Hier tritt die Vorliebe des Madrigals für alterirte Töne auch bei Palestrina in ihr Recht. Außerordentlich häufig macht er von ihnen Gebrauch und erreicht dadurch sehr oft einen höchst eigenartigen subjektiven, nicht selten sentimentalen Ausdruck. Man vergleiche *tormenti* (I, 6, 12, S. 14, 2), *lagrime* (I, 3, 1, *dolore* (I, 10, 4, S. 21, 4; namentlich I, 12, 9, S. 28, 2), *languir* (II, S. 5, 1), 21, 6, S. 120, 4), *morte* (III, 6, 5, S. 144, 3); ferner *dolci e soavi* (I, 18, 5, S. 42, 4; II, 2, 5, S. 74, 1), *desiose* (II, 6, 6, S. 83, 3). Alterirt werden auch Töne wie d (II, 19, 4, S. 115, 3, *una dolcezza smisurata e nuova*, wenn man das Stück aus dem genus molle in die Skala ohne Vorzeichen versetzt, sowie III, 9, S. 156, 1, 5 *cantar dolce e raro*, wo in der zweiten Stimme d wohl in dis zu erhöhen ist, so daß die Dreiklänge von h und a aufeinanderfolgen; in beiden Fällen

[1] Abgekürzt für Buch I, Madrigal 3, Vers 2, Seite 5 (der Pal.-Ausg.) System 2.

sollte das »Neue« angedeutet werden), a III, 21, 4, S. 208, 1 *una poi cangiossi l'onda*, wo nach einem ausgesprochen mixolydischen Schluß der Reihe nach vermittelst eines b, es und as modulirt wird u. a.

In diesem Zusammenhang seien noch erwähnt: *sorrise* (I, 19, 3, S. 44, 1), *riso* (I, 23a, 3, S. 53, 1; III, 24, 7, S. 221, 1; III, 25, 7, S. 224, 2), *viva* (II, 1, 4, S. 71, 3; II, 12, 8, S. 99, 1), *gioia* (II, 6, 1, S. 82, 3) *lieta* (II, 7, 2, S. 85, 2; II, 12, 13, S. 99, 3) u. a., wo die Melodien in raschen Rhythmen oder Melismen sich verlaufen.

Auch die Synkope wird sowie die Dissonanz zur Verstärkung des Ausdrucks herangezogen, z. B. *cruda* (I, 23b, 3, S. 55, 3), *ohimè* (II, 88, 5, S. 89, 4), *doglia* (II, 16, 1, S. 108, 2), *cruda* (II, 18, 1, S. 112, 3, 2) u. a.

Seine besondere Sorgfalt scheint Palestrina der Wiedergabe von Gegensätzen zugewendet zu haben, an denen das Madrigal bekanntlich so reich ist; man vergl. *qua giù dal ciel* (I, 3, 8, S. 6, 3), *l'alta colonna sua post' ha sotterra* (I, 23a, 6, S. 54, 1), *ascolta tu dal ciel, qua giuso in terra* (I, 23c, 2, S. 57, 2), *lei che'l ciel ne mostrò, terra nasconde* (III, 26, 6, S. 228, 1). Ebenso *Quando fra'l pianto lampeggiando un riso* (III, 10, 6, S. 158, 2), *brevi i diletti son, lunghi gl'affanni* (III, 13, 4, S. 171 1) u. a.

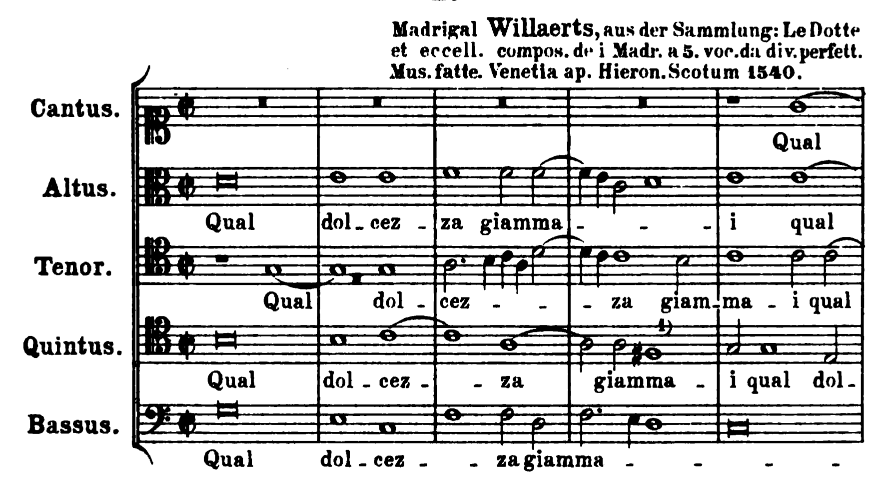
Aus dem Gesagten erhellt zur Genüge, daß das musikalische Ideal, welches in den reiferen Madrigalen Palestrina's in die Erscheinung tritt, in denen, die wir als echten und vollkommenen Ausdruck seiner Anschauungen vom Madrigale ansehen dürfen, ein anderes ist als dasjenige, welchem seine kirchlichen Werke nachstreben. An die Stelle der so schön geschwungenen Linien treten hier plastische Gestaltungen, an die Stelle der wunderbaren Eurhythmie gröbere, zickzackige Bildungen. Palestrina's Kirchenkompositionen wahren das formale Element des musikalischen Organismus weit mehr als seine Madrigale. Ein Zusammenhang besteht gewiß auch im Madrigale, aber derselbe ist nicht ein rein musikalischer, sondern vollzieht sich in der Phantasie des Komponisten und der Hörer. Scharfe Deklamation, plötzlich erlahmende Rhythmen, unerwartete Stockungen in der Entwicklung, das Hinüberspringen aus einer musikalischen Situation in eine andere, die Häufung alterirter Töne zur Erzielung eines leidenschaftlicheren Ausdruckes — alles dies lehrt uns unzweideutig, wie der Komponist sich in den Text versenkt hat, dessen Regungen genau folgt und bemüht ist, seine Auffassung desselben uns mitzutheilen. Die formelle Abrundung, die Ausgleichung aller einzelnen Faktoren des ganzen Kunstwerkes und ihre Rücksichtnahme auf

einander ist hier verschwunden, die Tendenz des Madrigals geht auf individuellen Ausdruck und Einzelschilderung. Richtig verstanden, kann man manche Madrigale Palestrina's »romantische Musik« nennen.

Palestrina bedeutet in der Geschichte des Madrigals keinen Höhepunkt; er hat seine Entwicklung nicht wesentlich gefördert, neue Elemente ihm nicht zugeführt. In allen Dingen, die für das Madrigal charakteristisch sind, haben andere Größeres geleistet. Die mannigfachen Neuerungen seiner Zeit sind auch an ihm nicht spurlos vorübergegangen, jedoch ist er auch im Madrigal vornehmlich konservativ. An Anmuth und Reiz der Melodien und Rhythmen übertrifft ihn Marenzio um vieles, stärkerer und individuellerer Ausdruck steht Cyprian zu Gebote, von den späteren nicht zu reden. Immerhin sind seine Madrigale eigenartige und des Studiums wohl würdige Erzeugnisse seines so reichen Talentes.



Madrigal **Willaerts**, aus der Sammlung: Le Dotte et eccell. compos. de i Madr. a 5. voc. da div. perfett. Mus. fatte. Venetia ap. Hieron. Scotum 1540.



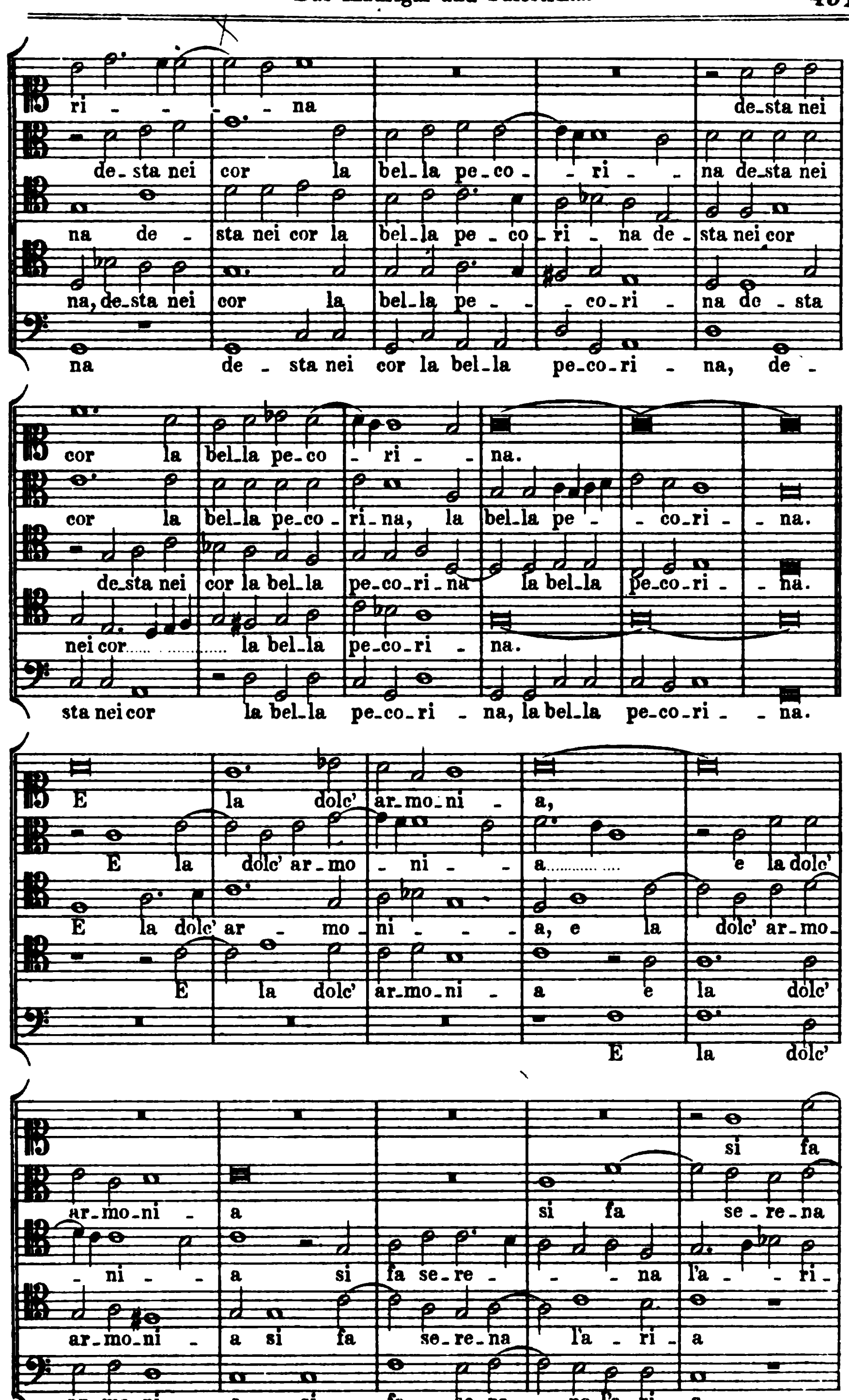


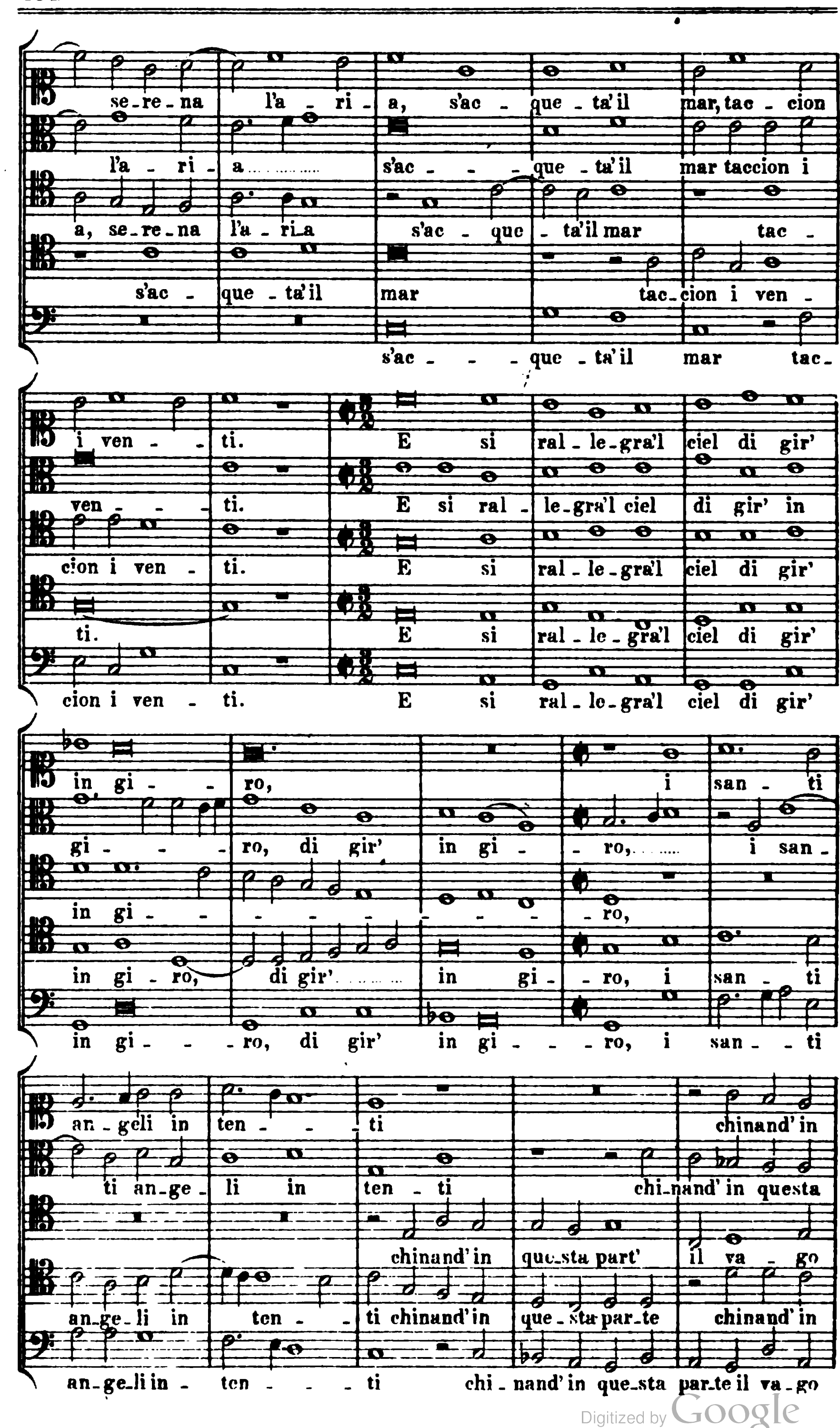


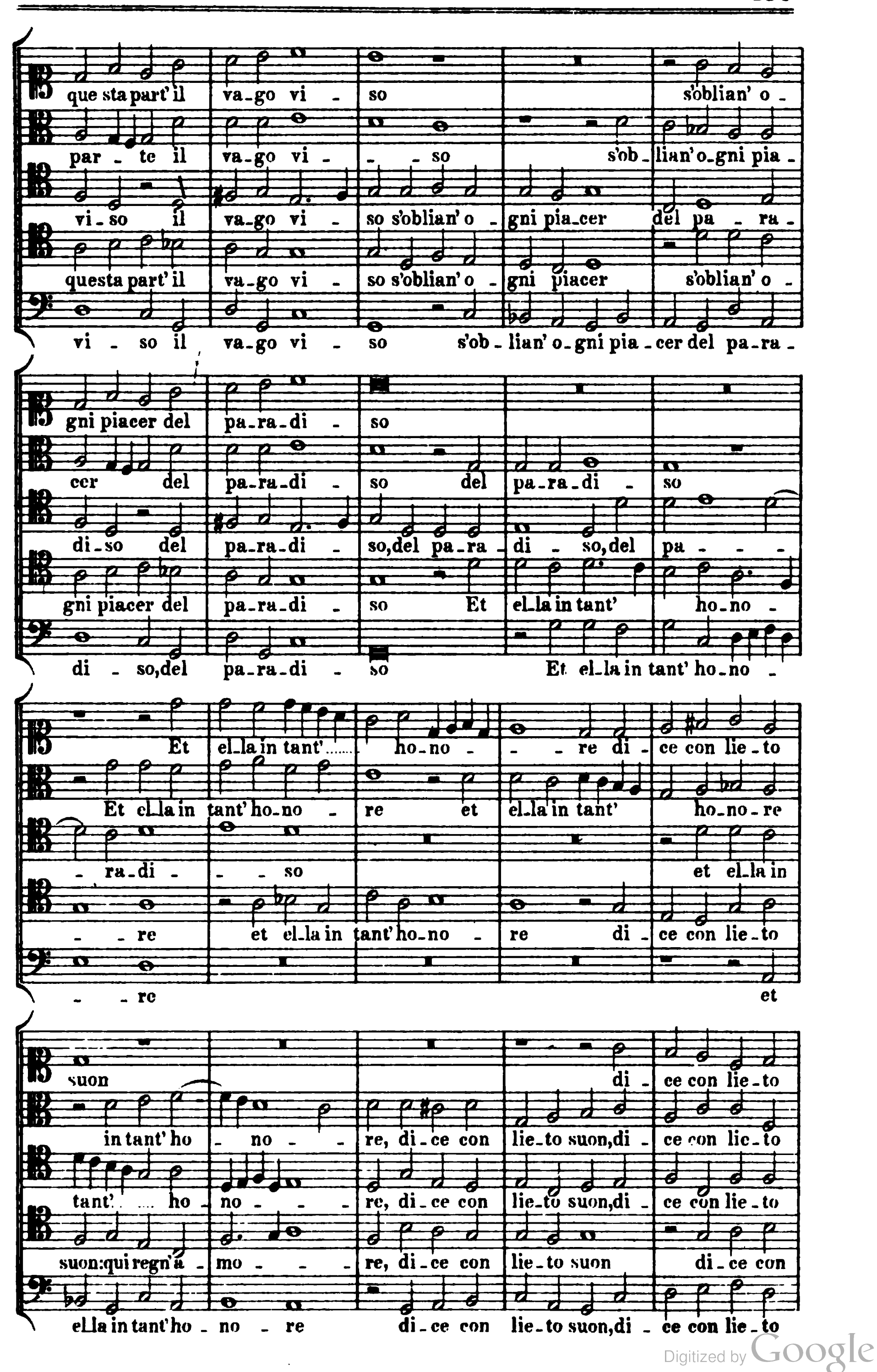
1) In Bezug auf die Versetzungszeichen habe ich mich durchaus an das Original gehalten.



chi l'u - di - ro Che di
in - volo i sens' e l'al - m'a ..... chi l'u - di - ro che
l'al - m'a chi in - volo i sens' e l'al - m'a chi ..... l'u - di - ro che
l'u - di - ro i sens' e l'al - m'a chi l'u - di - ro che di
chi l'u - di - ro i sens' e l'al - m'a chi l'u - di - ro
quel - la non sia mi - nor as - sa - i
di quella non sia mi - nor ... as - sa - i, che di quella non
di quel - la che di quel - la non sia mi -
quel - la non sia ... mi - nor as -
che di quel - la non sia mi - nor as - sa - i non sia mi -
che con la voc' an - ge - li - ca e di -
sia minor as - sa - i, che con la voc' an - ge - li - ca e di - vi -
- nor as - sa - i che con la voc' an - ge - li - ca e di -
sa - i che con la voc' an - ge - li - ca e di - vi -
nor as - sa - i, che con la vo - ce
- vi - na de - sta nei cor la bel - la pe - co -
na de - sta nei cor la bel - la pe - - co - ri - - na
vi - na de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri -
- na de - sta nei cor de stá nei cor ..... la bel - la pe - co - ri -
de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri -


ri - - - - - na de_sta nei
de_ sta nei cor la bel_la pe_co - - ri - - na de_sta nei
na de - sta nei cor la bel_la pe - co - ri - na de - sta nei cor
na, de_sta nei cor la bel_la pe - - - co_ri - na de - sta
na de - sta nei cor la bel_la pe_co_ri - na, de -
cor la bel_la pe_co - ri - - na.
cor la bel_la pe_co - ri_na, la bel_la pe - - co_ri - - na.
de_sta nei cor la bel_la pe_co_ri - na la bel_la pe_co_ri - - na.
nei cor...... ...... la bel_la pe_co_ri - na.
sta nei cor la bel_la pe_co_ri - na, la bel_la pe_co_ri - - na.
E la dolc' ar_mo_ni - a,
E la dolc' ar_mo - ni - - a.......... e la dolc'
E la dolc' ar - mo - ni - - - a, e la dolc' ar_mo_
E la dolc' ar_mo_ni - a e la dolc'
E la dolc'
si fa
ar_mo_ni - a si fa se - re_na
- ni - - a si fa se_re - - - na l'a - - ri_
ar_mo_ni - a si fa se_re_na l'a - ri - a
ar_mo_ni - a si fa se_re - na l'a_ri - a


se-re-na l'a-ri-a, s'ac-que-ta'il mar, tac-cion
l'a-ri-a ...... s'ac- - -que-ta'il mar taccion i
a, se-re-na l'a-ri-a s'ac-que-ta'il mar tac-
s'ac-que-ta'il mar tac-cion i ven-
s'ac- - -que-ta'il mar tac-
i ven- -ti. E si ral-le-gra'l ciel di gir'
ven- - -ti. E si ral-le-gra'l ciel di gir' in
cion i ven-ti. E si ral-le-gra'l ciel di gir'
ti. E si ral-le-gra'l ciel di gir'
cion i ven-ti. E si ral-le-gra'l ciel di gir'
in gi- -ro, i san-ti
gi- - -ro, di gir' in gi- -ro,...... i san-
in gi- - - - - - - - -ro,
in gi-ro, di gir'....... in gi- -ro, i san-ti
in gi- - -ro, di gir' in gi- - -ro, i san- -ti
an-geli in ten- - -ti chinand' in
ti an-ge-li in ten-ti chi-nand' in questa
chinand' in que-sta part' il va-go
an-ge-li in ten- -ti chinand' in que-sta par-te chinand' in
an-ge-li in- ten- - -ti chi-nand' in que-sta par-te il va-go


que sta part' il | va-go vi - | so | | s'oblian' o -
par - te il | va-go vi - | - - so | s'ob - | lian' o-gni pia -
vi-so il | va-go vi - | so s'oblian' o - | gni pia-cer | del pa - ra -
questa part' il | va-go vi - | so s'oblian' o - | gni piacer | s'oblian' o -
vi - so il | va-go vi - | so s'ob - | lian' o-gni pia - | cer del pa-ra -
gni piacer del | pa-ra-di - | so
cer del | pa-ra-di - | so del | pa-ra-di - | so
di-so del | pa-ra-di - | so, del pa-ra - | di - so, del | pa - - -
gni piacer del | pa-ra-di - | so Et | el-la in tant' | ho-no -
di - so, del | pa-ra-di - | so | Et el-la in tant' ho-no -
Et | el-la in tant'...... | ho-no - | - - re di - | ce con lie-to
Et el-la in | tant' ho-no - | re et | el-la in tant' | ho-no-re
- ra-di - | - - so | | | et el-la in
- - re | et el-la in | tant' ho-no - | re di - | ce con lie-to
- - re | | | | et
suon | | | di - | ce con lie-to
in tant' ho | - no - - | re, di-ce con | lie-to suon, di - | ce con lie-to
tant'.... ho - | no - - - | re, di-ce con | lie-to suon, di - | ce con lie-to
suon: qui regn' a - | mo - - - | re, di-ce con | lie-to suon | di-ce con
el-la in tant' ho - | no - re | di-ce con | lie-to suon, di - | ce con lie-to


suon: qui regn' a - mo - re
suon: qui regn' a - mo - re, qui regn' a - mo - re
suon qui regn' a - mo - re qui regn' a - mo - re, qui regn' a -
lie - to suon: qui regn' a - mo - re et el - la in tant' ho - no -
suon: qui regn' a - mo - re et el - la in tant' ho - no -
et el - la in tant' ho - no - re di - ce con lie - to
et el - la in tant' ho - no - re et el - la in tant' ho - no - re
- mo - re et el - la in
re et el - la in tant' ho - no - re di - ce con lie - to
re et
suon di - ce con lie - to
in tant' ho - no - re, di - ce con lie - to suon, di - ce con lie - to
tant' ho - no - re, di - ce con lie - to suon, di - ce con lie - to
suon: qui regn' a - mo - re, di - ce con lie - to suon di - ce con
ella in tant' ho - no - re di - ce, con lie - to suon, di - ce con lie - to
suon: qui regn' a - mo - re.
suon: qui regn' a - mo - re, qui regn' a - mo - re.
suon qui regn' a - mo - re qui regn' a - mo - re.
lie - to suon: qui regn' a - mo - re.
suon, qui regn' a - mo - re, qui regn' a - mo - re.

II.

Madrigal Willaerts,
aus derselben Sammlung.




Nè me dog_lia'l do_lo _ re, che dol_ce me'l mo_rir, la
lia'l do_lo _ _ _ re, che dol_ce me'l morir .
re Nè me doglia'l do _ lo _ _ _ re, che dol_ce me'l morir, che
mo _ re Ne me doglia'l do _ lo _ re che
re Nè me dog_lia'l do_lo _ _ re che dol_ce me'l mo _


pen' un gio _ _ _ co, la pen' un gio _ _ _ _ co, che dol_ce
la pen' un gio _ _ _ _ co la pen' un gio _ _ _ co,
dol_ce me'l mo _ rir, la pen' un gio _ _ _ co, che dol _ ce me'l mo_
dol_ce me'l mo _ rir, la pen' un gio _ co che
rir la pen' un gio _ co che dol_ce


me'l mo_rir, la pen' un gio _ _ co.
che dol_ce me'l mo _ rir, la pen' un gio _ _ co.
rir la pen' un gio _ _ co, la pen' un gio _ _ co.
dol_ce me'l mo _ rir, la pen' un gio _ co.
me'l mo _ rir, la pen' un gio _ co, la pen' un gio _ _ co.


Non e ghiaccio il mio ghiac - cio, non e giaccio il mio ghiac - cio
Non e ghiaccio il mio ghiac - cio
Non e ghiaccio il mio ghiac - cio, non e ghiaccio il mio ghiac-
Non e ghiaccio il mio ghiac - cio. Ne la mia fiam-
Non e ghiaccio il mio ghiac - cio
ne la mia fiam - ma co - ce Ne'l
ne la mia fiam - ma co - ce, ne la mia fiam-
cio, ne la mia fiamma co - ce, ne la mia fiam -
- ma co - ce ne la mia fiamma co - ce, ne la
ne la mia fiamma co - ce ne la mia fiamma co -
do-lor duol, ne la mor-te m'an - ci - de.
- ma co - ce Ne'l do-lor duol, ne la mor-te
- ma co-ce. Ne'l do-lor duol, ne la mor-te
mia fiam - ma co - ce. Ne'l do - lor duol, ne la mor-te
ce. Ne'l do - lor duol, ne la
Tant' e so - a - ve'l lac -
m'an - ci - de. Tant' e so-a-ve'l lac -
m'an - ci - de. Tant' e so - a-ve'l lac -
ne la mor - te m'anci - de. Tant' e so-a-ve'l lac -
mor - te m'anci - de


cio. E si dol - ce
cio tant' e so - a - - - ve'l lac - - cio. E
- cio tant' e so - a - ve'l lac - cio. E si dol - ce
cio tant' e so - a - ve'l lac - - - - - cio. E
Tant' e so - a - - ve'l lac - cio. E si
e si dol - ce mi no - - - ce, e si dol - ce mi no - -
si dolce mi no - - ce, e si dol - ce mi no - - ce
e si dol - ce mi no - ce
si dol - ce mi no - - - ce, e si dol - ce, si dol - ce
dol - ce mi no - - - ce e si dol - ce mi no -
ce, che non an - ge la vi - ta che non an - ge la
che non an - ge la vi - - ta, che non an - ge la vi -
che non an - ge la vi - ta, che non an - ge la
mi no - ce, che non an - ge la vi - - ta che non an - ge
ce, che non an - ge la vi - - - - ta, che non
vi - - ta an - zi gl'ar - ri - - de an -
ta an - zi gl'ar - ri - - - de an - zi gl'ar - ri - - -
vi - ta che non an - ge la vi - - ta
la vi - ta an - zi gl'ar - ri - de an - zi
an - ge la vi - - - ta an - zi gl'ar - ri - - - de


zi gl'ar_ri _ de. On _ de non preg' a _ mor
de. On _ de non preg' a _ mor che
an_zi gl'ar _ ri _ _ _ _ _ de. On_de non
gl'ar_ri _ _ _ _ de. On _ de non preg' a _ mor, on_de non
an_zi gl'ar _ ri _ _ _ de. On _ de non
on _ de non preg' a_mor che me ne sfi _
me ne sfi _ _ _ _ de, non preg' a _ mor che me ne sfi _
preg' a_mor che me ne sfi _ de che me ne sfi _ _
preg' amor che me ne sfi _ de, on_de non preg' a_mor che me ne sfi _
preg' a_mor che me ne sfi _ de, che me ne sfi _ de, ma
_ _ de, ma che m'a_giac _ cia in_fiam _ ma
de, ma che m'a_giac _ cia in _ fiam _ ma
de, ma che m'agiac _ cia in _ fiamm' an_cid' e
de, ma che m'a_giac _ cia a_giac _ cia infiamm' an_cid'
che m'agiac _ cia in_fiam _ ma an_cid' e
an _ cid' e strin _ _ _ _ _ ga
an_cid' e strin _ ga e nel mio cor de _ pin _ ga
strin _ ga an _ cid' e strin _ _ ga. E nel mio
e strin _ _ _ _ ga. E nel mio cor de _ pin _ ga e
strin _ _ _ ga. E nel mio cor de_pin _ ga e nel mio


E nel mio cor de-pin - ga Ve - ra fe - - - de
e nel mio cor de-pin - - - ga Ve - - - ra
cor......... de - pin - - - - - ga Ve-ra fe - - -
nel mio cor de - pin - - - - - ga Ve - ra fe - de
cor de pin - ga Ve-ra
a - mor ve - - - - ro e
fe - - de a - mor ve - ro e dol-ce fo - co a -
- - de ve - ra fe - de a - mor ve - - - -
a-mor ve - - - - - ro e dol-ce fo - - -
fe - - - - de a-mor ve - - - - ro
dol-ce fo - co e dol-ce fo - - co e dol-ce fo - -
mor ve - - - - - - - ro e dol-ce fo - co
ro e dol-ce fo - co e dol-ce fo - co, e dol-ce
co e dol-ce fo - - - - - - co e
e dol-ce fo - - - co e dol-ce
- - - - co e dol - ce fo - co.
e dol - ce fo - co e dol - ce fo - - co.
fo - co e dol - ce fo - - - co.
dol - ce fo - - - co e dol - ce fo - - co.
fo - - - co e dol - ce fo - - - co.

III.

Madrigal von **Verdelot**,
aus derselben Sammlung.

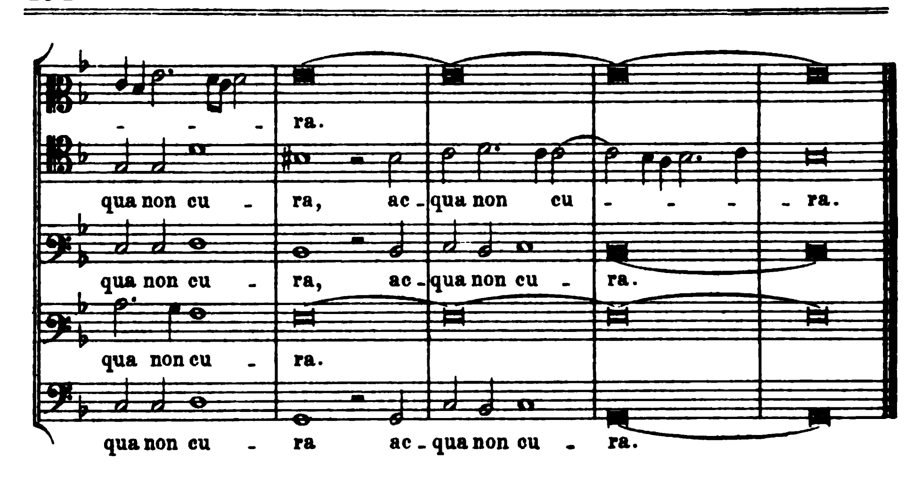






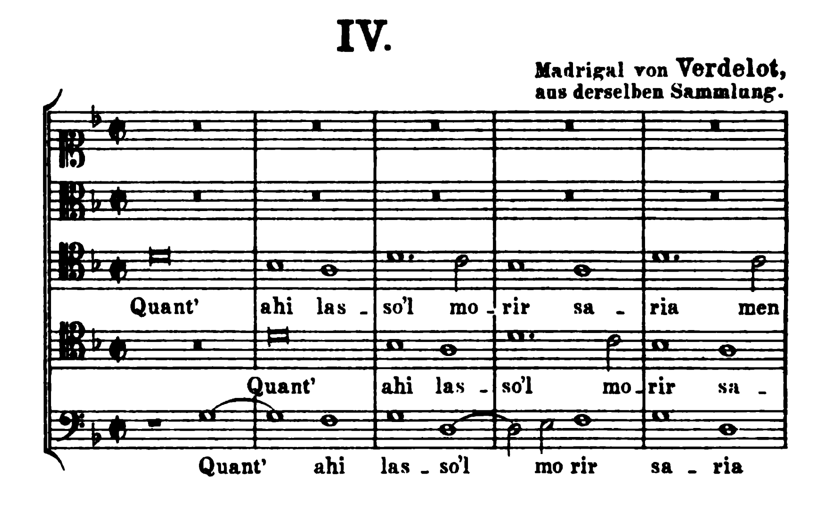

Cor - ser le nymph' a
que cor - ser le nymph' a ven - di -
cor - ser le nymph' a ven - di - car l'ar - do - - - re a
- - di - car l'ar - do - - - - re
ser le nymph' a ven - di - car l'ar - - do - re
ven - - - di - car l'a - do - re e la fa - ce gli as - co - - -
car l'ar - do - re e la fa - ce gl'as - co - - sen
ven - di - car l'ar - do - re e la face gl'as - co - sen sot -
a ven - di - car l'ar - do - - - - - re e la fa -
cor - ser le nymph' a ven - di - car l'ar - do - re e la fa -
sen sot - to l'ac - - - - que ch'il cre - de -
sot - to l'ac - - - - - - - que ch'il cre - derebbe
- - to l'ac - - - - que ch'il cre - derebbe ch'il cre - de -
ce gli as - co - - sen sot - to l'ac - que ch'il cre - de - reb - be ch'il
ce gl'as - co - - - - sen sot - to l'ac - que ch'il
reb - be dentr' a quel li - - quo - re su - bi - ta - ment' e - ter -
dentr' a quel li - quo - re su - bi - tament' e -
reb - be dentr' a quel li - quo - re su - bi - ta - ment' e - ter - no
cre - de - reb - be dentr' a quel li - quo - re
cre - dereb - be dentr' a quel li - quo - re


no fo - co nac - - que su - bi - tament' e - ter - no fo - co nac - -
ter - no fo - co nac - que, su - bi - tament' e - ter - no fo - co nac - -
...... fo - co nacque su - bi - tament' e - ter - no ond' a quei bag -
Su - - - bi - ta - ment' eter - no fo - co nac -
Su - bi - tament' e - ter - - no fo - co nac -
que ond' a quei bag - ni sempr' il cal - - do
- - que ond' a quei ba - - ni
ni ond' a quei bag - ni sempr' il cal - do du -
que ond' a quei bag - ni sempr' il cal - do
que ond' a quei bag - ni
du - ra che la fiamma d'a - mor ac - qua non cu - - -
sempr' il cal - do du - ra che la fiam - ma d'amor ac -
ra che la fiamma d'a - mor ac -
ra che la fiamma d'a - mor, che la fiam - ma d'amor ac -
sempr' il cal - do du - ra che la fiam - ma d'amor ac -
- - - ra che la fiamma d'a - mor ac - qua non cu - - -
qua non cu - ra che la fiam - ma d'amor ac -
qua non cu - ra che la fiamma d'a - mor ac -
qua non cu - ra che la fiamma d'a - mor, che la fiam - ma d'amor ac -
qua non cu - ra, che la fiam - ma d'amor ac -

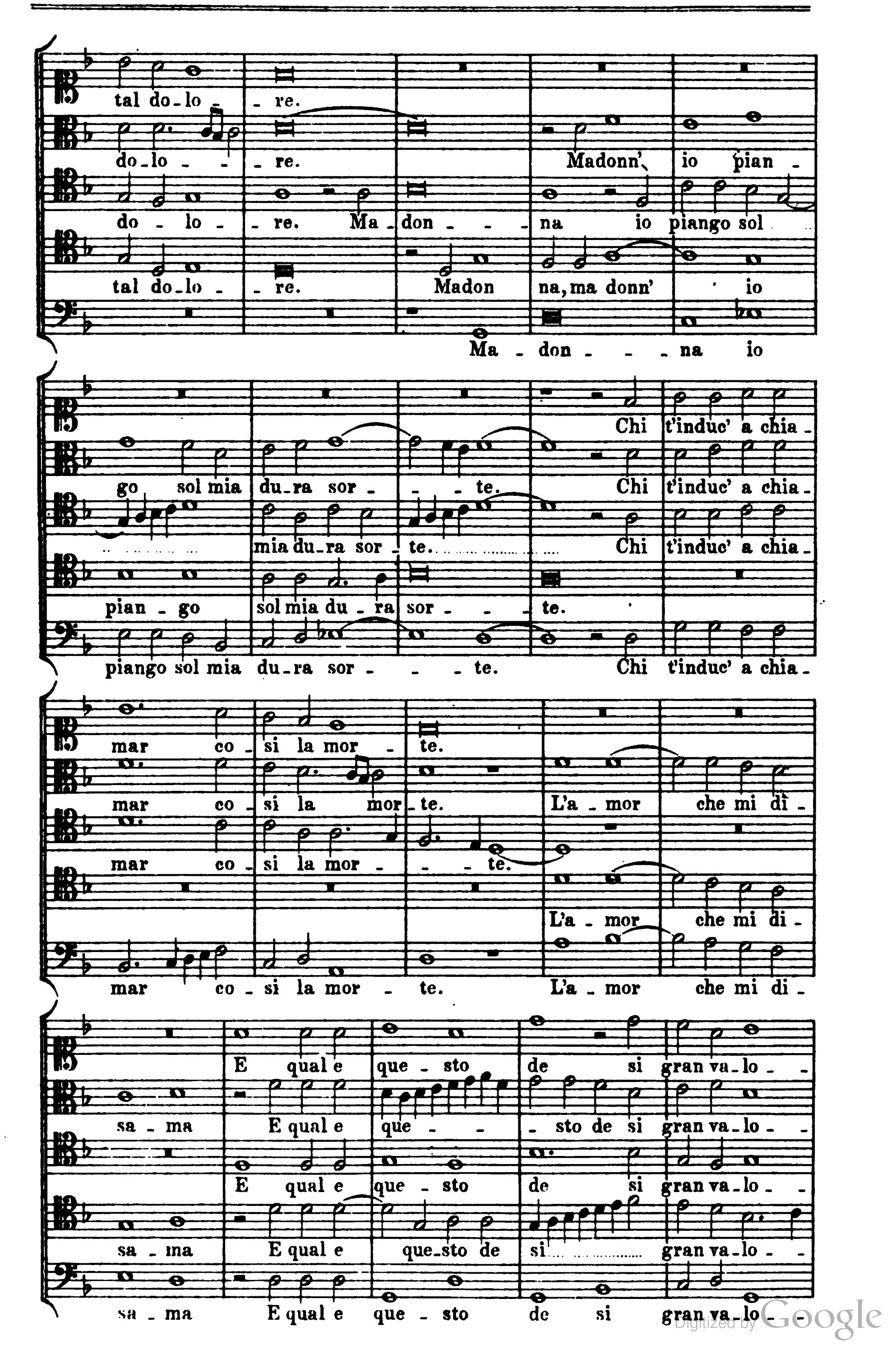


IV.

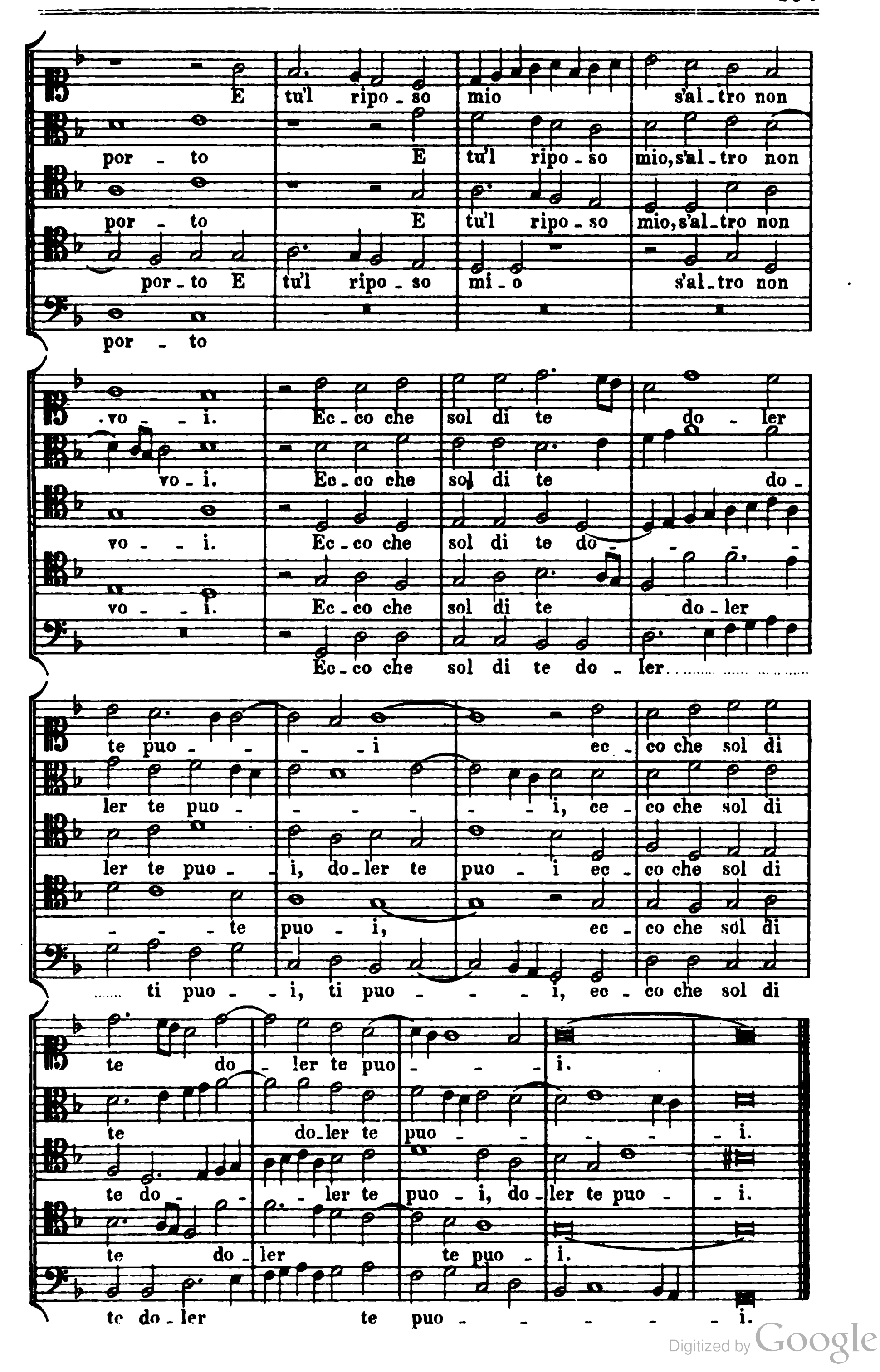
Madrigal von **Verdelot**, aus derselben Sammlung.






tal do-lo - - re.
do-lo - - - re. Madonn' io pian -
do - lo - - re. Ma - don - - - na io piango sol
tal do-lo - - re. Madon na, ma donn' io
Ma - don - - - na io
go sol mia du-ra sor - - - te. Chi t'induc' a chia -
mia du-ra sor - te. Chi t'induc' a chia -
pian - go sol mia du - ra sor - - - te.
piango sol mia du-ra sor - - - te. Chi t'induc' a chia -
Chi t'induc' a chia -
mar co - si la mor - te.
mar co - si la mor - te. L'a - mor che mi di -
mar co - si la mor - - - te.
L'a - mor che mi di -
mar co - si la mor - te. L'a - mor che mi di -
E qual e que - sto de si gran va-lo - -
sa - ma E qual e que - - - sto de si gran va-lo - -
E qual e que - sto de si gran va-lo - -
sa - ma E qual e que-sto de si gran va-lo - -
sa - ma E qual e que - sto de si gran va-lo - -


re. Cer-
re. Ahi non sa-pe - te che d'amor m'oppresso, Cer-
re. Ahi non sa-pe - te che d'amor op-
re. Ahi non sa-pe - te che d'amor op-pres-so
re. Ahi non sa-pe-te che ... d'amor op-pres-
to non so cer-to non so, qual donna'l mio cor ...
to non so cer-to non so, qual donna'l mio cor bra- - -
pres-so, Cer-to non so
Cer-to non so qual donna'l mio cor bra- - -
so, Cer-to non so
bra-ma. Ti la-gna-
- - ma. Ti la-gna-
Se voi fo-sti quell' es-sa,
- - ma. Ti la-gna-
Se voi fo-sti quell' es- - sa, Ti la-gna-
rest' a tor- - to,
rest' a tor-to Don-que voi se-te la mia guid' e
Don-que voi se-te la mia guid' e
rest' a tor-to Don-que voi se-te ... la mia guid' e
rest' a tor-to, Don-que voi se-te la mia guid' e


E tu'l ripo - so mio s'al - tro non
por - to E tu'l ripo - so mio, s'al - tro non
por - to E tu'l ripo - so mio, s'al - tro non
por - to E tu'l ripo - so mi - o s'al - tro non
por - to
vo - - i. Ec - co che sol di te do - ler
vo - i. Ec - co che sol di te do -
vo - - i. Ec - co che sol di te do - - - -
vo - - i. Ec - co che sol di te do - ler
Ec - co che sol di te do - ler.......
te puo - - - - i ec - co che sol di
ler te puo - - - - - - i, ce - co che sol di
ler te puo - - i, do - ler te puo - i ec - co che sol di
- - - te puo - i, ec - co che sol di
...... ti puo - - i, ti puo - - - i, ec - co che sol di
te do - ler te puo - - - i.
te do - ler te puo - - - - - i.
te do - - ler te puo - i, do - ler te puo - - i.
te do - ler te puo - i.
te do - ler te puo - - - - - i.

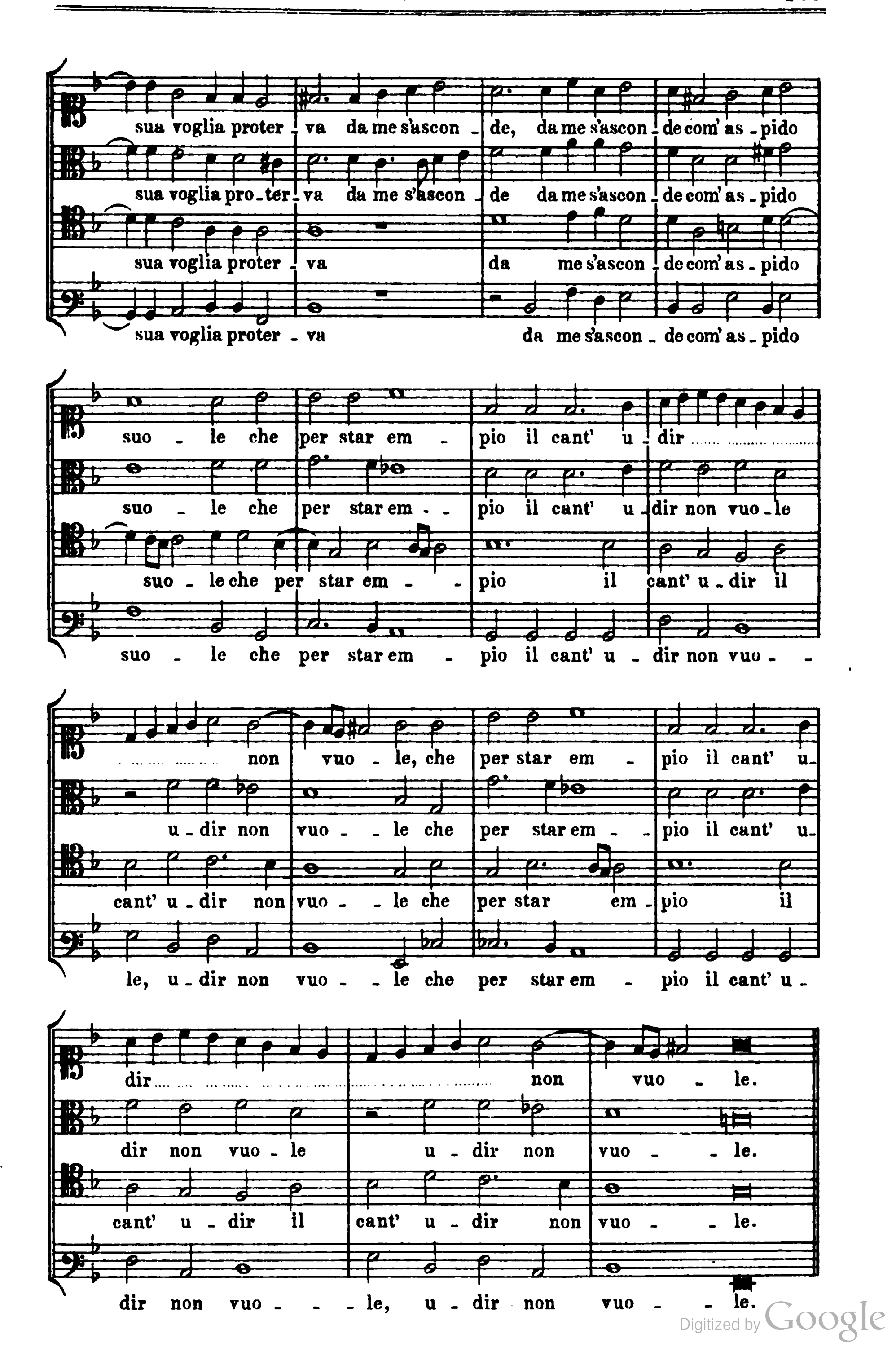


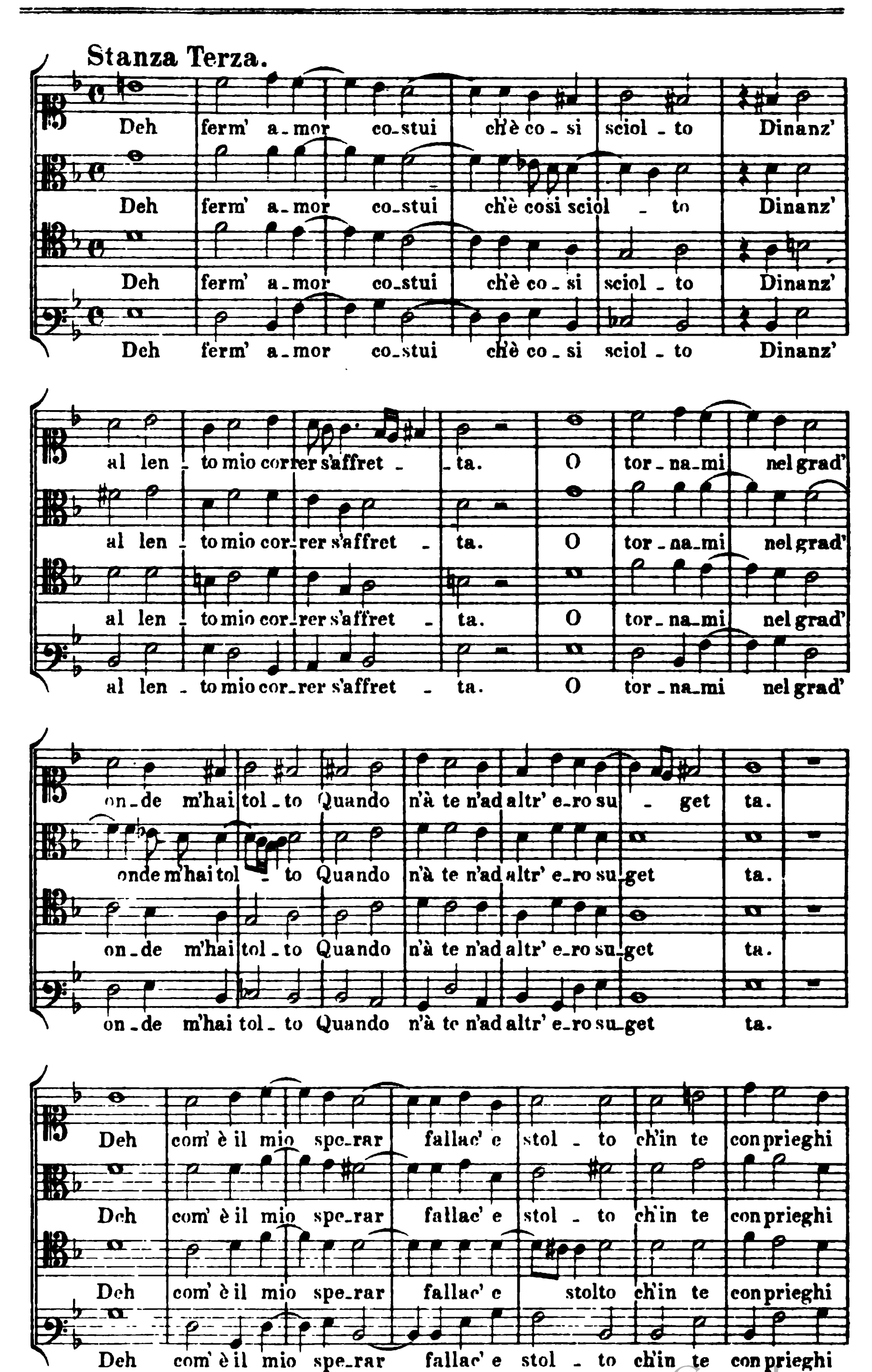
Digitized by Google


mi te - gna il cor me te-gna un che si stima sue virtu profon - -
che chi m'o - dia il cor mi te-gna un che si stima sue virtu profon - -
m'o - dia il cor mi te - gna un chi si stima sue virtu perfon - -
ro che chi m'odia il cor mi te-gna un che si stima sue virtu profon - -
de Che bi-so-gno sara che dal ciel scen - de Im -
de Che bi-so-gno sara che dal ciel scen - de Im -
de Che bi-so-gno sara che dal ciel scen - de Im -
de Che bi-so-gno sara che dal ciel scen - de Im -
mor-tal de - a che'l cor d'a-mor gl'ac - cen - - de
mor-tal de - a che'l cor d'a-mor gl'ac-cen - - de
mor-tal de - a che'l cor d'a-mor gl'ac-cen - - - de
mor-tal de - a che'l cor d'a-mor gl'ac - cen - - de
im-mor-tal de - a, che'l cor d'amor gl'ac - - cen - de.
im-mor-tal de - a, che'l cor d'amor gl'ac - cen - - de.
im-mor-tal de - a, che'l cor d'amor gl'ac - cen - - de.
im-mor-tal de - a, che'l cor d'amor gl'ac - cen - - de.

Seconda stanza.




sua voglia proter - va da me s'ascon - de, da me s'ascon - de com' as - pido
sua voglia pro - ter - va da me s'ascon - de da me s'ascon - de com' as - pido
sua voglia proter - va da me s'ascon - de com' as - pido
sua voglia proter - va da me s'ascon - de com' as - pido
suo - le che per star em - pio il cant' u - dir
suo - le che per star em - - pio il cant' u - dir non vuo - le
suo - le che per star em - - pio il cant' u - dir il
suo - le che per star em - pio il cant' u - dir non vuo - -
non vuo - le, che per star em - pio il cant' u -
u - dir non vuo - - le che per star em - - pio il cant' u -
cant' u - dir non vuo - - le che per star em - pio il
le, u - dir non vuo - - le che per star em - pio il cant' u -
dir non vuo - le.
dir non vuo - le u - dir non vuo - - le.
cant' u - dir il cant' u - dir non vuo - - le.
dir non vuo - - - le, u - dir non vuo - - le.


Stanza Terza.
Deh ferm' a-mor co-stui ch'è co-si sciol-to Dinanz'
Deh ferm' a-mor co-stui ch'è cosi sciol-to Dinanz'
Deh ferm' a-mor co-stui ch'è co-si sciol-to Dinanz'
Deh ferm' a-mor co-stui ch'è co-si sciol-to Dinanz'
al len-to mio cor-rer s'affret-ta. O tor-na-mi nel grad'
al len-to mio cor-rer s'affret-ta. O tor-na-mi nel grad'
al len-to mio cor-rer s'affret-ta. O tor-na-mi nel grad'
al len-to mio cor-rer s'affret-ta. O tor-na-mi nel grad'
on-de m'hai tol-to Quando n'à te n'ad altr' e-ro su-get ta.
onde m'hai tol-to Quando n'à te n'ad altr' e-ro su-get ta.
on-de m'hai tol-to Quando n'à te n'ad altr' e-ro su-get ta.
on-de m'hai tol-to Quando n'à te n'ad altr' e-ro su-get ta.
Deh com' è il mio spe-rar fallac' e stol-to ch'in te con prieghi
Deh com' è il mio spe-rar fallac' e stol-to ch'in te con prieghi
Deh com' è il mio spe-rar fallac' e stolto ch'in te con prieghi
Deh com' è il mio spe-rar fallac' e stol-to ch'in te con prieghi


mai pie . ta si met . . ta Che ti di . let . ti An . zi ti pasc'e vi . vi
mai pie . ta si......met . ta Che ti di . let . ti An . zi ti pasc'e vi . vi
mai pie . ta si met . . ta Che ti di . let . ti An . zi ti pasc'e vi . vi
mai pie . ta si met . . ta Che ti di . let . ti An . zi ti pasc'e vi . vi
Di trar' da gl'oc . chi la . gri mo . se ri . - - - - -
Di trar' da gl'oc . chi la . gri mo . se ri . - - - -
Di trar' da gl'oc . chi la . gri mo . se ri . - - - -
Di trar' da gl'oc . chi la . gri mo . se ri . - - - - -
vi Che ti di . let . ti An . zi ti pasc' e vi . vi Di trar'
vi Che ti di . let . ti An zi ti pasc' e vi . vi Di trar'
vi Che ti di . let . ti An . zi ti pasc' e vi . vi Di trar'
vi Che ti di . let . ti An . zi ti pasc' e vi . vi Di trar'
da gl'oc . chi la . gri mo . se ri . - - - - - - me.
da gl'oc . chi la . gri mo . se ri . - - - - me.
da gl'oc . chi la . gri mo . se ri . - - - - me.
da gl'oc . chi la . gri mo . se ri . - - - - - me.

Quarta Stanza.




tener mi las - so Dal ciel ca - der ne qui finisc' il ma - le
tener mi las - so Dal ciel ca - der ne qui finisc' il ma -
tener mi las - so Dal ciel ca - der ne qui finisc' il ma - le
tener mi las - so Dal ciel ca - der ne qui finisc' il ma - le
che le ri - met - te E di nov' ar - do Ond'
le che le ri - met - te E di nov ar - - do Ond'
che le ri - met - te E di nov' ar - - do Ond'
che le ri - met - te E di nov' ar - - do Ond'
i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -
i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -
i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -
i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -
o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - - - - o.
o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - - - o.
o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - - - o.
o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - - - o.

VI.

Madrigal von A. Barrè
aus derselben Sammlung.




Non si muov' a pie - ta di che si mo - re, di che si mo -
Non si muov' a pie - ta di che si mo - re, di che si mo -
Non si muov' a pie - ta di...... che si mo - - re, di che si mo -
Non si muov' a pie - ta di che si mo - re, di che si mo -
re. Gran mi - serie è il suo a - mor tener ce - la - to E' amand' al -
re. Gran mi - serie è il suo a - mor tener ce - la - to E' amand' al -
re. Gran mi - serie è il suo a - mor tener ce - la - - - to E' amand' al -
re. Gran mi - serie è il suo a - mor - tener ce - la - to E' amand' al -
trui non esser punt' a - ma - to Gran miserie è il suo a - mor te - ner
trui non esser punt' a - ma - to Gran miserie è il suo a - mor te - ner
trui non esser punt' a - ma - to Gran miserie è il suo a - mor te - ner
trui non esser punt' a - ma - to Gran miserie è il suo a - mor te - ner
ce - la - to E' a - mand' al - trui non es - ser punt' a - ma - to.
ce - la - to E' a - mand' al - trui non es - ser punt' a - ma - to.
ce - la - to E' a - mand' al - trui non es - ser punt' a - ma - to.
ce - la - to E' a - mand' al - trui non es - ser punt' a - ma - to.

VII.

Madrigal von Jan Gero aus der Sammlung: Il 2do libro de li Madrigali de div. eco. autori. a 4 voci. Venetia 1543.




- - - - ra; di qua dal passo an.cor che mi si......... ser -
- - - - ra; di qua dal passo an.cor che mi si ser.
- - - - ra; di qua dal passo an.cor che mi si.................ser.
a in al - tra guer - ra; di qua dal passo an.cor che mi si ser - -
ra, mez - zo ri - man - go las - so e mez - zo il..........var -
ra, mezzo ri - man - go las - - - - so e mezzo il var - -
ra, mezzo ri - man - go las - - - so e mez - zo il var.
ra, mez - zo ri - man - go las - - - so e mezzo il var - -
co Tem - po ben fo.ra o. mai d'a - ve. re spin - to l'ul - ti.mo
co Tem - po ben fo.ra o. mai d'a - ve. re spin - to l'ul - ti.mo
co Tem - po ben fo.ra o. mai d'a - ve. re spin - to l'ul - ti.mo
co Tem - po ben fo.ra o. mai d'a - ve. re spin - to l'ul - ti.mo
stral la dispie - tata cor - da nell' al - trui san -
stral la dis pie.ta - ta cor - - da nell' al.trui san
stral la dispie - ta.ta cor - - - da nell' al trui san - - gue già
stral la dispie - ta - - - ta cor - da nell' al.trui san.gue già bag.


- gue già bagnat' e tin - to: ed io ne prego Amo - re, e
- - - gue già bagnat' e tin - to: ed io ne prego A - mo - re, e
bagnat' e tin - to, e tin - - - to: ed io ne prego Amo - re, e
nat' e tin - - - - - to: ed io ne prego Amo - re, e
quella sor - da e quel-la sor - da che mi las - so de' suoi co-lor di-
quella sor - da che mi las - so de' suoi co - lor di - pin - to, de' suoi co-lor di-
quella sor - da che mi las - - - so de' suoi co - lor di-
quella sor - da che mi las - so de' suoi co - lor di - pin-
- pin - to, e di chi a-mar-mi a se non le ri - cor - da e
pin - to, e di chi a-mar-mi a se non le ri - cor - da e
pin - to, e di chi a-mar-mi a se non le ri - cor - da e
- - - to, e di chi a-mar-mi a se non le ri - cor - da e
di chi a-marmi a se non le ri - cor - da, ri-cor - da.
di chi a-marmi a se non le ri - cor - da, non le ri-cor - da.
di chi a-marmi a se non le ri - cor - da.
di chi a-marmi a se non le ri - cor - da, ri-cor - da.

VIII.

Madrigal von Jan Gero aus derselben Sammlung.




trisc' il miser co - re. E quanto piu s'infiam - ma, e quanto
trisc' il mi - ser co - re e quanto piu s'infiam -
il mi - ser co - - re e quanto piu s'in - fiam - ma, e quanto
trisc' il mi - ser co - - re e quanto piu s'in - fiam-
piu s'infiam - ma, tanto piu cresc' a - mo - re tan - to piu cresc' a -
ma, e quanto piu s'infiam - ma, tan - to piu cresc' - ce, tan - to piu
piu s'in - fiam - ma, tan - to piu cresc' a - mo - re, tanto
ma, e quanto piu s'in - fiam - ma, tan - to piu cresc' a - mo - re, tan-
- - - mo - re perch' og - ni mio do - lo -
cresc' a - mo - re perch' ogni mi - o do - lo
piu cresc' a - mo - re perch' og - ni mio do - lo -
to piu cresc' a - mo - re perch' og - ni mio do - lo -
re na - sce dal fuoc' ov' i - - - o
- - re na - sce dal fuoc' ov' i - - -
re na - sce dal fuoc' ov' i - o, na - sce dal fuoc' ov' i -
re na - sce dal fuoc' ov' i - o, na - sce dal fuoc' ov' i -


fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - o, fui lie - to e
o fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - - o
o fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - o fui lie -
o fui lie - to e piu che mai ar - - -
piu che mai ar - der de - si - o.
fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - - o, ar - der de - si - o.
to e piu che mai ar - der de - si - - o, ar - der de - si - o.
der de - si - o, fui lie - to e piu che mai arder de - si - o.
IX.
Madrigal von Jan Gero
aus derselben Sammlung.
Ma - donn' io vi con fes - so, ch'a se - guir
Ma - donn' io vi con fes - so, ch'a se - guir voi son paz -
Ma - donn' io vi con fes - so, ch'a se - guir voi son paz -
Ma - donn' io vi con fes - so, ch'a se - guir voi son
voi son paz - zo da - - ca - te - ne da cui altro non ho non
zo son paz - zo da - ca - te - ne da cui altro non ho, altro non
- zo da - - ca - te - - - - ne da cui altro non ho al - tro non
pazzo da - ca - te - - - - - ne da cui al - tro non


ho ch'af - fann' e pe - ne ch'af. fann' e pe - ne, ch'affann' e......
ho ch'affan - ni e pe - ne ch'affann' e.........pe - ne, ch'affann' e
ho ch'af. fann' e pe - ne ch'af. fann' e pe - ne, ch'affann' e
ho ch'af - fann' e pe - ne ch'af - fann' e pe - ne, ch'affann' e
..........pe - ne. Ma io non vo pero, che voi
pe - - ne. Ma io non vo pe.ro, che
pe - - ne. Ma io non vo pe - ro, che voi pen - sia - te pe.ro
pe - - ne. Ma io non vo pe.ro, che voi pen.sia - te pe.ro
pensia - - te ch'io sia si scio.cho e di cervel si......
voi pensia - te ch'io sia si sciocho ch'io sia si scio.cho e di cervel si
che voi pen.sia - te ch'io sia si sciocho e di cervel si pri -
che voi pen.sia - te ch'io sia si sciocho e di cer - vel si
.... pri.vo, ch'io non conos - ca, quan.to voi pe.sa - te
pri - - vo, ch'io non co.nos - ca, quan.to voi pe.sa - te e che
- - vo, ch'io non co.nos - ca, quan.to voi pe.sa.te e che sol
pri - vo, ch'io non co.nos - ca, quan.to voi pe.sa - te e che



1) Die Einklänge in Sopran und Alt sind originalgetreu.
2) Die Quinten zwischen Sopran und Tenor sind originalgetreu.


si - - a e cosi an_chor vo - len - do fa - te vo -
si - - a e cosi an_chor vo - len - do fa - te vo -
si - - a e cosi an_chor vo - len - do fa - te vo -
si - - a e cosi an_chor vo - len - do fa - te vo -
i e chi sa - ra di noi e chi sa - ra di
i e chi sa - ra di no - i e chi sa - ra di noi
i e chi sa - ra di noi e chi sa - ra di noi in -
i e chi sa - ra di noi, e chi sa - ra di noi
noi in - ganna_to si - - - a, e chi sa - ra di
in - gan - na_to si - a, e chi sa - ra di no - i e
- - - gan - na_to si - - a, e chi sa - ra di noi e chi sa
in - ganna - - to si - - a, e chi sa - ra di noi e
noi e chi sa - ra di noi in - ganna_to si - - - - a.
chi sa - ra di noi in - gan - na - to si - - a.
ra di noi in - - - - gan - na_to si - - a.
chi sa - ra di noi in - gan_na - - to si - - a.

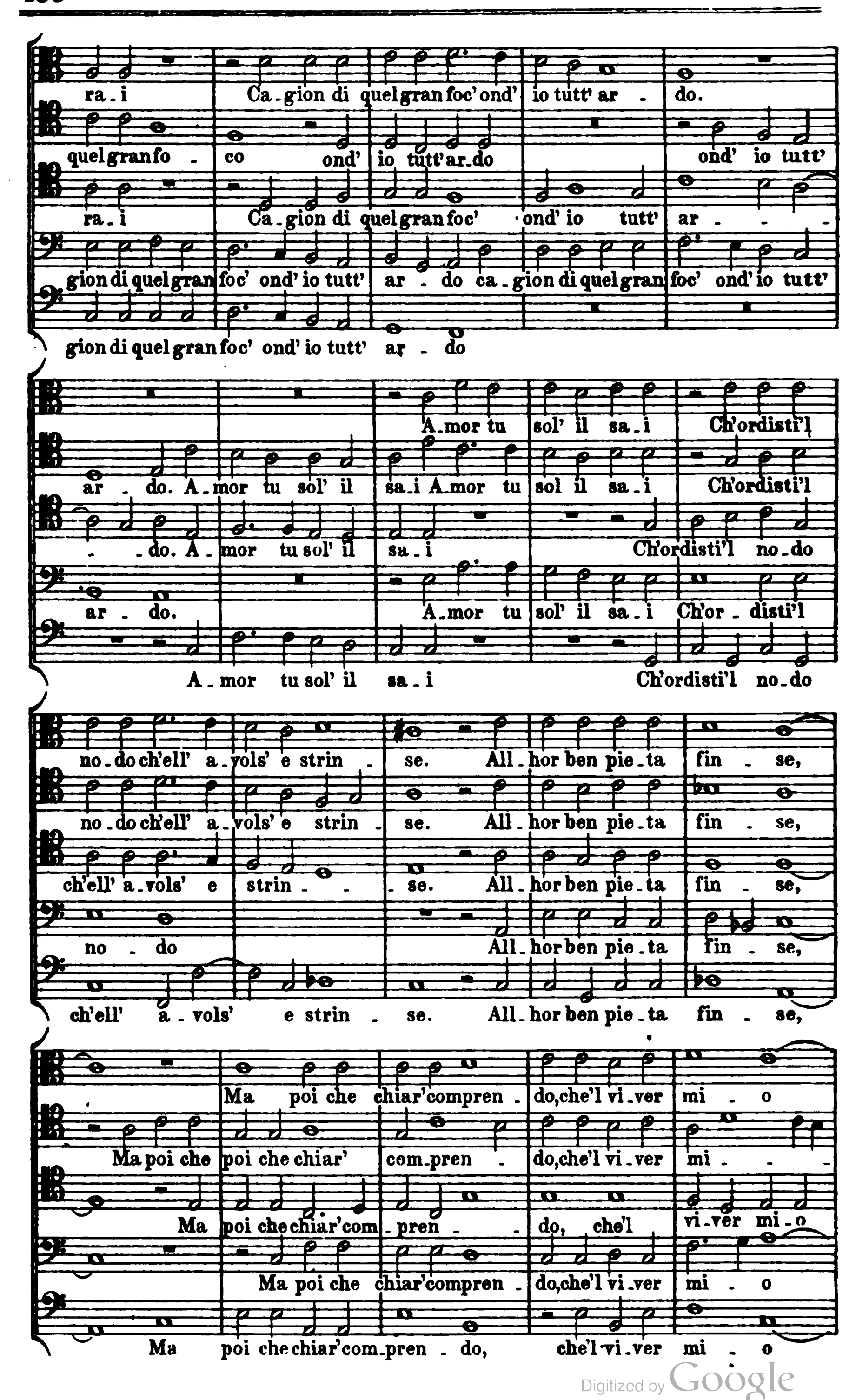
X.

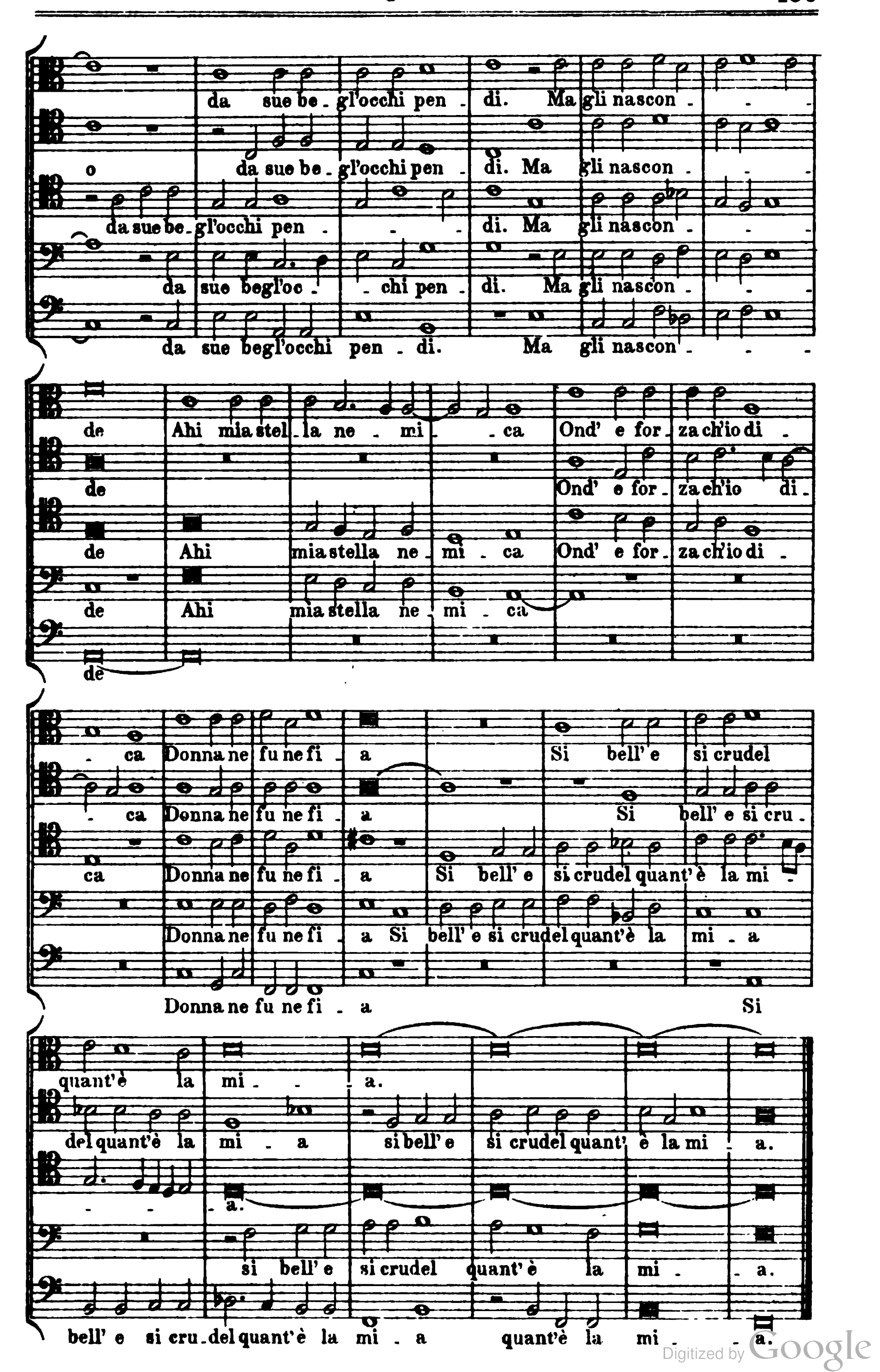
Madrigal von **Const. Festa**
aus derselben Sammlung.





*) F-schlüssel auf der obersten Linie!


ra - i Ca - gion di quel gran foc' ond' io tutt' ar - do.
quel gran fo - co ond' io tutt' ar - do ond' io tutt'
ra - i Ca - gion di quel gran foc' ond' io tutt' ar - - -
gion di quel gran foc' ond' io tutt' ar - do ca - gion di quel gran foc' ond' io tutt'
gion di quel gran foc' ond' io tutt' ar - do
A - mor tu sol' il sa - i Ch'ordisti'l
ar - do. A - mor tu sol' il sa - i A - mor tu sol il sa - i Ch'ordisti'l
- - do. A - mor tu sol' il sa - i Ch'ordisti'l no - do
ar - do. A - mor tu sol' il sa - i Ch'or - disti'l
A - mor tu sol' il sa - i Ch'ordisti'l no - do
no - do ch'ell' a - vols' e strin - se. All - hor ben pie - ta fin - se,
no - do ch'ell' a - vols' e strin - se. All - hor ben pie - ta fin - se,
ch'ell' a - vols' e strin - - se. All - hor ben pie - ta fin - se,
no - do All - hor ben pie - ta fin - se,
ch'ell' a - vols' e strin - se. All - hor ben pie - ta fin - se,
Ma poi che chiar' compren - do, che'l vi - ver mi - o
Ma poi che poi che chiar' com - pren - do, che'l vi - ver mi - - -
Ma poi che chiar' com - pren - - do, che'l vi - ver mi - o
Ma poi che chiar' compren - do, che'l vi - ver mi - o
Ma poi che chiar' com - pren - do, che'l vi - ver mi - o


da sue be - gl'occhi pen - di. Ma gli nascon - - -
o da sue be - gl'occhi pen - di. Ma gli nascon - - -
da sue be - gl'occhi pen - - - di. Ma gli nascon - - -
da sue begl'oc - - chi pen - di. Ma gli nascon - - -
da sue begl'occhi pen - di. Ma gli nascon - - -
de Ahi mia stel - la ne - mi - ca Ond' e for - za ch'io di -
de Ond' e for - za ch'io di -
de Ahi mia stella ne - mi - ca Ond' e for - za ch'io di -
de Ahi mia stella ne - mi - ca
de
- ca Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si crudel
- ca Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si cru -
ca Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si crudel quant' è la mi -
Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si crudel quant' è la mi - a
Donna ne fu ne fi - a Si
quant' è la mi - - a.
del quant' è la mi - a si bell' e si crudel quant' è la mi - a.
- - a.
si bell' e si crudel quant' è la mi - a.
bell' e si cru - del quant' è la mi - a quant' è la mi - - a.

XI.

Madrigal[1] von Cyprian de Rore aus dessen 1 mo libro de Madrigali a 4 voci Ferrara 1550.



1) Ist die 5. Sestine Petrarcas.

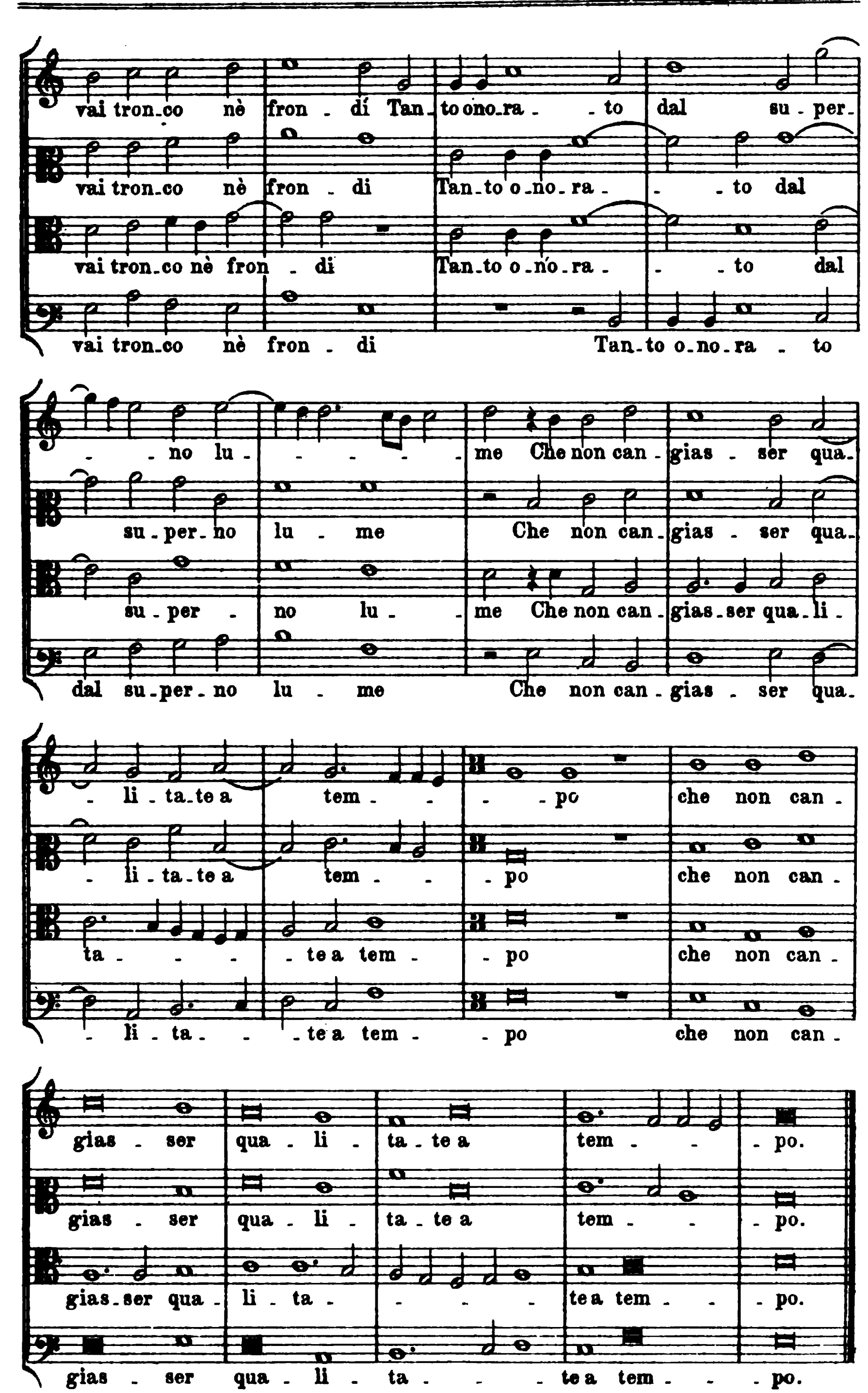

mo-ro - - - sa che rinnova il tem - po che ri-no-va'l tem -
a a-mo-ro - - - sa che rinnova'il tem-po che ri-no-va il tem -
a a-mo-ro - - sa che rinnova il tem-po,
a a-mo-ro - - sa che rinnova'il tem - po, E
po, E fiorian perle piag - - - ge l'herb' ei ra - mi
po, E fiorian per-le piag - ge E
E fiorian per - le piagge E fiorian per-le piag - ge l'herb' ei
fiorian per-le piag - ge E fiorian
l'herb' ei ra-mi E fiorian perle piag - - ge l'herb
fiorian per-le piagge l'herb' ei ra - - - - - -
ra - mi l'herb' ei ra - - mi E fiorian per-le piag -
per - le piag - ge l'herb' ei ra - mi
ei ra - mi l'herb' ei ra - - - - - - mi.
mi E fiorian per-le piagge l'herb' ei ra - - - - mi.
ge l'herb' ei ra - mi, l'herb' ei ra - - - - mi.
E fiorian per - le piag - ge l'herb' ei ra - - - - - mi.


Seconda stanza.
Non vid_de il mondo si leggia _ _ dri ra _ _
Non vi de il
Non vide il mondo si leggia _ _ dri ra _ _ _ _ _ mi
Non vide il mondo si leggia _ dri
_ _ _ _ _ mi. Nè mosse'l ven _ to mai sì
mondo si leggia _ dri ra _ mi. Nè moss'l ven _ to mai, ne moss'l ven _ to mai sì verdi
Nè moss'l ven _ to mai sì ver _ _ _
ra mi. Nè moss'l ven _ to mai sì verdi fron _ _
verdi fron _ di Co_me a me si mostrar quel pri _ _ _ mo tem _ _
fron _ _ di Co_me a me si mostrar quel........ pri_mo tem _
_ _ di from _ di Co_me a me si mostrar quel .... pri_mo tem _ po
_ _ di Co_me a me si mostrar quel pri _ mo tem _ _ _
_ _ po. Tal che te _ men _ do de l'ar_den _ _ _ te lu_
po. Tal che te_men _ do de l'ar_den _ _ _ _ te lu _ _
Tal che te _ men _ _ _ do .... de l'ar_den _ _ _ te
po Tal che te _ men _ to de l'ar_den..


- - - me Non vol - - si al mio re - fu - gio om-bra di pog -
- - me Non vol - - si al mio re - fu - gio om-bra di pog -
lu - me Non vol-si al mio re - fu - gio ombra di pog - -
- - - te lu - me Non vol - si al mio re - fu - gio om-bra di pog -
gi, Ma de la pian - ta piu gra-di - - ta in cie - -
gi, Ma de la pian - ta piu gra-di - - ta in cie - -
gi, Ma de la pian - - ta piu gra-di-ta in cie - - - -
gi, Ma de la pian - ta piu gra - di-ta in cie -
lo. Non vol - - si al mio re - fu - gio om-bra di pog - gi, Ma
lo. Non vol - - si al mio re - fu - gio om-bra di pog - gi,
lo. Non volsi al mio re - fu - gio ombra di pog - - gi, Ma de
lo. Non vol - si al mio re - fu - gio om-bra di pog - gi,
de la pian - to piu gra-di - - ta in cie - - lo.
Ma de la pian - ta piu gra-di - - ta in cie - - lo.
la pian - - ta piu gra-di-ta in cie - - - - lo.
Ma de la pian - ta piu gra - di-ta in cie - - lo.

Terza Stanza.

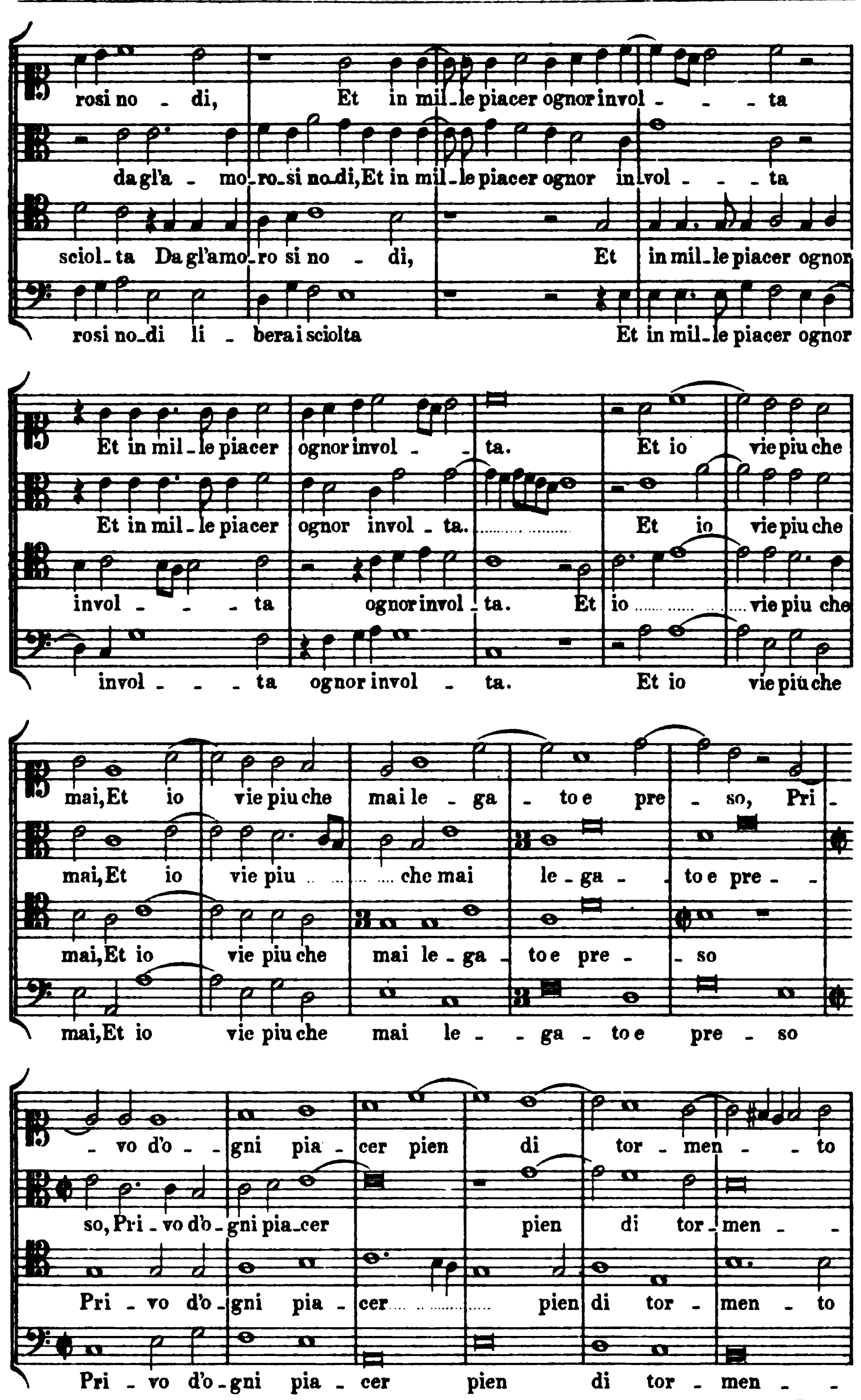


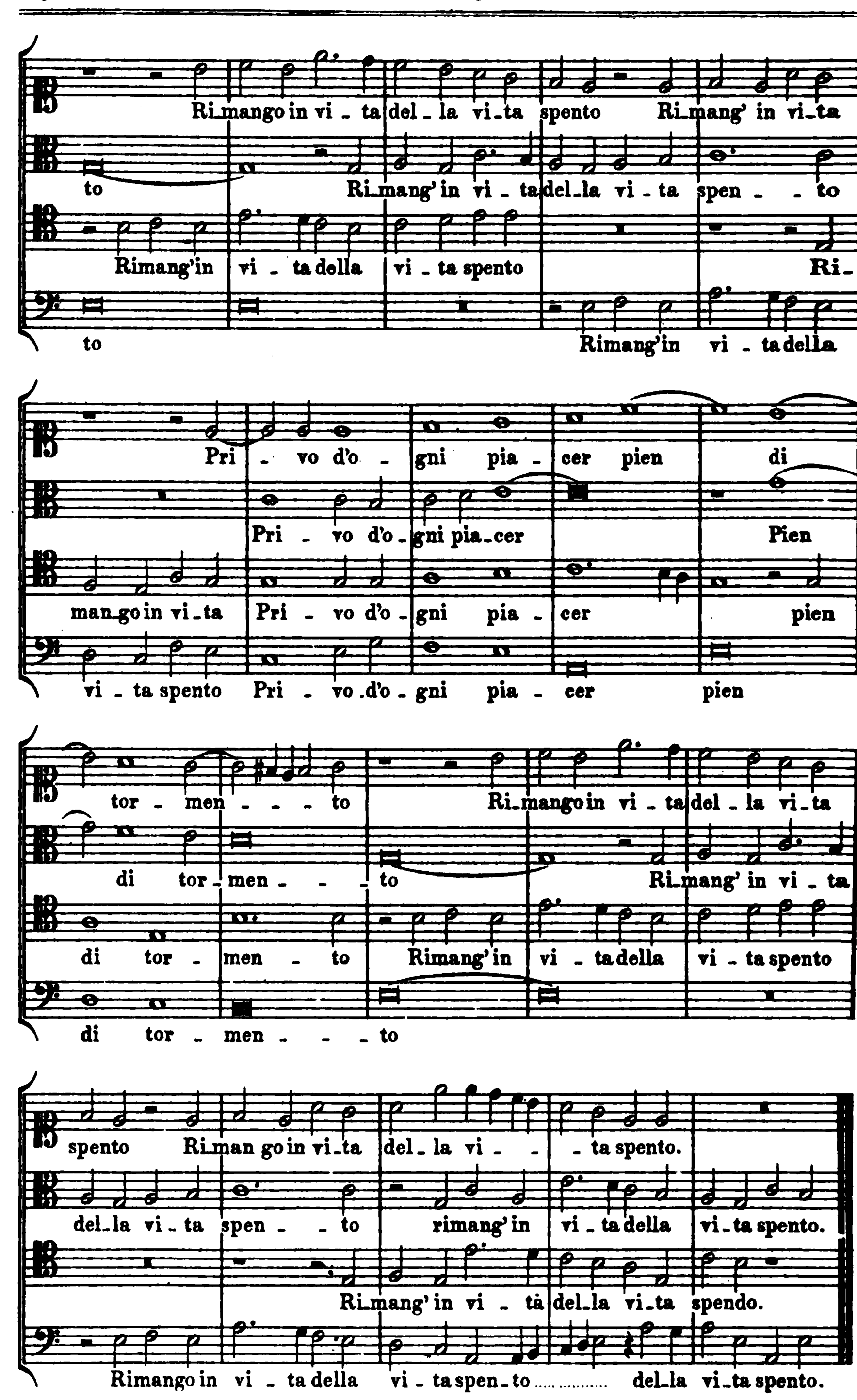

vai tron-co nè fron - dí Tan - to ono-ra - - to dal su - per-
vai tron-co nè fron - di Tan-to o-no-ra - - - to dal
vai tron-co nè fron - di Tan-to o-no-ra - - - to dal
vai tron-co nè fron - di Tan-to o-no-ra - to
- - no lu - - - - - me Che non can - gias - ser qua-
su - per - no lu - me Che non can - gias - ser qua-
su - per - no lu - - me Che non can - gias - ser qua - li -
dal su - per - no lu - me Che non can - gias - ser qua-
- li - ta - te a tem - - - - po che non can -
- li - ta - te a tem - - - po che non can -
ta - - - - te a tem - - po che non can -
- li - ta - - te a tem - - po che non can -
gias - ser qua - li - ta - te a tem - - - po.
gias - ser qua - li - ta - te a tem - - - po.
gias - ser qua - li - ta - - - - te a tem - - - po.
gias - ser qua - li - ta - - - te a tem - - - po.

XII.

Madrigal desselben aus derselben Sammlung.




rosi no - di, Et in mil_le piacer ognor invol - - - ta
dagl'a - mo_ro_si no_di, Et in mil_le piacer ognor in_vol - - - ta
sciol_ta Da gl'amo_ro si no - di, Et in mil_le piacer ognor
rosi no_di li - bera i sciolta Et in mil_le piacer ognor
Et in mil - le piacer ognor invol - - ta. Et io vie piu che
Et in mil - le piacer ognor invol - ta. Et io vie piu che
invol - - - ta ognor invol - ta. Et io vie piu che
invol - - - ta ognor invol - ta. Et io vie piu che
mai, Et io vie piu che mai le - ga - to e pre - so, Pri -
mai, Et io vie piu che mai le - ga - to e pre - -
mai, Et io vie piu che mai le - ga - to e pre - - so
mai, Et io vie piu che mai le - - ga - to e pre - so
- vo d'o - - gni pia - cer pien di tor - men - - to
so, Pri - vo d'o - gni pia_cer pien di tor - men - -
Pri - vo d'o - gni pia - cer pien di tor - men - to
Pri - vo d'o - gni pia - cer pien di tor - men - -


Ri_mango in vi - ta del - la vi_ta spento Ri_mang' in vi_ta
to Ri_mang' in vi - ta del_la vi - ta spen - - to
Rimang'in vi - ta della vi - ta spento Ri-
to Rimang'in vi - ta della
Pri - vo d'o - gni pia - cer pien di
Pri - vo d'o - gni pia_cer Pien
man_go in vi_ta Pri - vo d'o - gni pia - cer pien
vi - ta spento Pri - vo d'o - gni pia - cer pien
tor - men - - - to Ri_mango in vi - ta del - la vi_ta
di tor - men - - - to Ri_mang' in vi - ta
di tor - men - to Rimang'in vi - ta della vi - ta spento
di tor - men - - - to
spento Ri_man go in vi_ta del - la vi - - - ta spento.
del_la vi - ta spen - - to rimang' in vi - ta della vi_ta spento.
Ri_mang' in vi - tà del_la vi_ta spendo.
Rimango in vi - ta della vi - ta spen_to .... del_la vi_ta spento.

Das Stammbuch Johann Valentin Meder's.

Von

Johannes Bolte.

Dem unermüdeten freundschaftlichen Eifer des Herrn Anton Buchholtz in Riga habe ich es wiederum zu danken, daß ich den Lesern dieser Zeitschrift noch einen weiteren Nachtrag zur Biographie des fränkischen Musikers J. V. Meder vorlegen kann.[1] Durch Erbschaft ist aus dem Besitze des Pastors Benjamin Bergmann in Rujen, eines Urenkels Meder's, ein Stammbuch des letzteren oder vielmehr ein aus 40 losen Blättern in Queroktav (9,4 cm hoch, 12,8 cm breit) bestehendes Fragment eines solchen an Herrn Buchholtz gelangt, der es mir mit großer Liebenswürdigkeit für längere Zeit zur Verfügung stellte.

In diesen vergilbten, mit verschiedenen Denksprüchen, Versen, kolorirten und einfarbigen Zeichnungen und Musiknoten geschmückten Blättern tritt uns nicht bloß der Bekanntenkreis Meder's vor Augen, der unter den akademischen Freunden, den theologischen und musikalischen Fachgenossen einige berühmte Namen aufweist, sondern es lassen sich an der Hand dieser datirten Aufzeichnungen auch die einzelnen Stationen seines bunten Wanderlebens deutlich verfolgen. Ich gebe zunächst die 32 Einträge in einem chronologisch geordneten Auszuge wieder und füge einiges biographische Material über die Schreiber in den Anmerkungen bei. Hierbei hatte ich mich für die Kopenhagener Bekannten Meder's der liebenswürdigen Unterstützung von Herrn Vicepolizeidirektor V. C. Ravn, Herrn Louis Bobé und Herrn S. A. E. Hagen in Kopenhagen zu erfreuen, denen ich auch an dieser Stelle meinen warmen Dank ausspreche.

---

1. Mich. Neander. Not: Publ. Lips[iae] d. 30. Julij 1670. — »*Spe alor. Symb: Mundus Nocet Fertque Mendacia.*«

2. Christian Asing [?] LL. stud. Lipsiae d. 20. Aug. 1670. —

[1] Vergl. 7, 43—52 und 455—458.

Eine graue Tuschzeichnung stellt einen Greis dar, der einen Knaben zu einer auf steilem Berge gelegenen Burg hinaufweist.

3. Joa. Balth. Ursinus. Lips. Medic. Stud. Lipsiae 12. Calend. Octobr. 1670. — Dazu eine hübsche Tuschzeichnung: Merkur will Argus, den Wächter der Io, tödten.

4. Theophilus Ziegnerus, wohl ebenfalls ein Studiosus der Theologie, schreibt »Lipsiae XI. Nov. 1670« über die Veranlassung von Meder's Abreise aus Leipzig in pomphaftem Inschriftenstil: »*Mirare fata Salano-Lützeno-Hollandica Juvenis pii et musicotati Mederi. Novembris erat anni decrepiti MDCLXX, quo perdito Schereio*[1] *suo Silesio equite Wassungus hic deas Lipsiae novensiles linquebat sive volens sive nolens. Vadebat autem evadatâ Elistrâ ad Salam Jenensium, imo et suum solatium, Delio quodam praenatatore fretus. Sed ecce duas vix ac ne vix quidem emensus leucas in vado et omnis quoque ipsius res in vado erat. Lützena, quam transibat, de cantoratu spem facit, missa spe, non amissa rem dat Lützenae Hollandia, ut ita nullum gaudium solum et omne trinum perfectum siet. Tantopere Hollandorum brachia se extendunt, ut Germanos non tantum in Hollandia, sed et extra eam suaviter amplexentur. Amplectebatur autem viatorem nostrum Jenensem theologorum in Hollandia degentium antesignanus et ecclesiae sincerioris, quae Amstelodami deo colligitur, insigne decus Gottfried Treuerus*[2] *eerte nostro in oppidulo Lützen veluti quidam* θεὸς ἀπὸ μηχανῆς ἐπιφανείς . . . *nunc Hollandus in ipsa urbe Lützen existit deus Hennebergico* . . . Συγχαίρων *haec scribebat et viales perporro benignos apprecabatur Medero Th. Z.*«

5. Joh. Georg. à Diescau Nob. Saxo Mers. ohne Datum, aber wahrscheinlich ebenfalls in Leipzig 1670 eingetragen. — Dazu das gemalte Familienwappen, wie es in Siebmacher's Wappenbuch II 3, 24, Taf. 26 (1857) abgebildet ist. »*Omnia si perdas, famam servare memento.*«

6. Joh. Pezelius, M. L. & M. C., der österreichische Musiker, der 1672 Augustiner in Prag wurde und dann in Bautzen und Leipzig thätig war, hat sich mit einer »*Gique seu Canon perpet. à 4. in Diapente*« und dem Spruche: »*Famam extendere factis, Hoc Virtutis opus. Verg. lib. 10. Aeneid. Haec paucula Memoriae & amicitiae causâ Praestantiss. ac Doctiss. Dn. Possess. adjicere voluit*« verewigt.

7. Joh. Nicolaus Meder, p. t. Cantor Salz. Salzungae d. 19. Jan. 1671. »*Dilectissimo suo fratri.*« Ἀνέχου καὶ ἀπέχου. *Sustine et abs-*

---

[1] Gemeint ist wohl das schlesische Adelsgeschlecht Scheurich. Ledebur, Adelslexikon der preuß. Monarchie 2, 362. Siebmacher's Wappenbuch III, 2, 252 f. 403 (1878).

[2] Diesen Geistlichen habe ich in C. Commelin's Beschryvinge van Amsterdam (1694, fol.) vergeblich gesucht.

tine. Leide und meide. *Symb*: *Musica meus amor*. — Von anderer Hand: »*Saxa ferasque lyra movit Rodopeïus Orpheus Tartareosque lacus tergeminumque canem. J. H. H.*«

8. Christoff Nicolaus Schmid. Violdigambist. Eysenach d. 3. May 1671. »*Viva la Musica*.' Wer trauet auff Gott, wird nicht zu spott.«

9. Valentin Ehrsam, J. U. Stud. Meinungâ Francus. Meinungae d. 30. Novembr 1671. — »*Fortuna ut luna*.«

10. Augustus Erich. Vnacensis Thuring. Wasungen 13. Dec. 1671. »Seinem vielgeehrten Herrn Schwager«. — Dazu der mit Röthelstift gezeichnete Kopf eines Greises.

11. Sigism. Friderici. Vrat. Siles. Anno 1671. Gothae.

12. A. C. Mournau. Bremen d. 25. April: 1673.

Auffrichtigkeit ist besser alß daß Heüchlen,
Drumb lieb ich meinem freindte nicht zu smeüchlen,
Sondern geh frank undt frey herauß.
Wehr mich nun liebt undt meiner wil geniesen,
Der muß für Heücheley Auffrichtigkeit erkiesen,
So leb ich mit ihm frey beim schmauß.

13. M. Tobias Zahn. Rupp. Misn. S. S. Th. St. Bremae d. 24. Aug. 1673. — »*Accidit in puncto, quod non speratur in anno. Expertus scribebam.*«

14. Arnoldus Meyer. M. S. Bremae 1673. — DEO. DUCE. COMITE. LABORE. — Dazu die Federzeichnung einer Stadt, links Männer um ein Feuer versammelt.

15. Jacobus Silmaediel [?] H: Anno: 73, liefert zu der grauen Tuschzeichnung eines im Sturme dahinsegelnden Schiffes einige schwer lesbare holländische Zeilen:

»*De werdel* [!] *is een wilde zee vol ol doler baerren,*
geluckig is hij die het recht ter zee
het schep kan bewaren.
ghij stierman goet, weest op uu hoet,
en laet niet verleijden,
opp [*l. hoop*] *op godt; hij sal uu wel geleijden.*

16. M. Joh. Rathenius. U. U. M. E. J. S. H. Hafniae VII. Calend. April. 1674. — »*Medero, cui in Sueciam cogitanti autor fui, ut Livoniam benignam multorum studiosorum eo se conferentium altricem, quae et me per novennium fovit, peteret.*«

17. Georg Erdmann Hummel. Culmbach. Francus. Coppenhagen im Casteel den 15. Aprilis 1674. — »*Audaces Fortuna juvat timidosque repellit.* Prov: Wer Vater und Mutter nicht folgen will, der folge dem Kalbfell«. — Dazu eine Aquarelle: ein Offizier mit

Federhut und Sponton steht neben einer Kanone; im Hintergrunde eine Schaar rothröckiger Soldaten und eine in Brand geschossene Festung.

18. Martinus Radeck,[1] Orga. aede S. Sancti et Trinitatis Haffniae. Anno 1674 die 4. Junij. — Dazu eine »*Fuga tertii toni*« in Orgeltabulatur. »*Amor docet Musicam. In gratiam viri doctissimi. D. N. Joh: Val: Mederi haec composuit M. R.*«

19. Paul Christian Schindler,[2] Violdigambist. Coppenhagen d. 10. Junij 1674. — »Mein Vergnügen Stehet In Christi Aufferstehung.«

20. Baltzer Butheük.[3] Reg. Musicus. Coppenhagen d. 12. Juni 1674.

Die süße Mussica ist unßre Lust auf Erden,
Im Himmel aber wirdt sie mehr vergrößert werden.
Wer dießelbe nicht liebt, ist harter alß ein Stein,
Er mag ein grober Ochß, ja gar ein g Eßel sein.

21. G. Siassius,[4] Pastor Regius et ad D. Petri Primarius.

---

[1] Martin Radeck, Organist an der Heil. Geistkirche, erhielt am 8. Nov. 1670 Erlaubniß zur Haustrauung mit Magdalene Sibylle Schindler (Kopenhagener Geheimarchiv, Inländ. Register). Derselbe forderte 1676 nach dem Sturze Griffenfeldt's 72 Rdl. als Honorar für Unterricht zweier Bedienten G. s. im Klavierspiel (Zeitschrift »Ude og hjemme« 1878 Nr. 57). — Ein Johannes Martinus Radeck, »Organista et Vicarius, natus Mylhuus Thyring«, † 1683, liegt mit seiner Frau Mette Ludevig's († 1698) in Roeskilde begraben (St. Friis, Roeskilde Domkirke 1851 S. 181); über seine Tochter Barbara vgl. Wiberg, Praestehistorie 2, 67. — Ein Johan Radeck oder Radich, dessen Frau Kirstine im Okt. 1678 starb, war in den Jahren 1671—1708 Organist der deutschen Kirche in Helsingör (Tingbog und Kirchenbuch von St. Olai in Helsingör). — Ein Radeck unbekannten Vornamens erscheint 1701—1702 als Organist der reformirten Kirche in Kopenhagen (Clément, Notice sur l'églice réformée française de Copenhague 1870 S. 69).

[2] P. C. Schindler, geb. 1648 zu Kopenhagen als Sohn des königlichen Glasers Paul S., gehörte seit dem Regierungsantritte Christian's V. zur königlichen Kapelle und wurde im Herbst 1670 in Sachen dieser Kapelle nach Dresden geschickt (Empfehlungsschreiben vom 6. Sept. im Kopenhagener Geheimarchiv, Ausländ. Register). 1689 komponirte er die von Burchard gedichtete Oper »Der Götter Streit«, bei deren Aufführung das Schloß Amalienborg in Brand gerieth und viele Personen, darunter Schindler's Frau und Tochter, ihr Leben verloren (L. Bobé, Operahusets Brand paa Amalienborg den 19. April 1689. Kjöbenhavn 1889 S. 10. 47). Er starb 92jährig zu Kopenhagen am Schlagfluß und wurde am 21. Okt. 1740 begraben (Kirchenbuch von St. Petri).

[3] Balthasar Buthöeck erhielt am 1. April 1665 seine Bestallung als Violist in der königlichen Kapelle (Mittheilung von V. C. Ravn).

[4] M. Gerlach Siassius aus Meklenburg wurde am 22. Okt. 1673 zum Prediger an der deutchen Petrikirche in Kopenhagen bestellt, starb aber schon am 13. Sept. 1675. (S. V. Wiberg, Bidrag til en almindelig dansk Praestehistorie 2, 181. 1870).

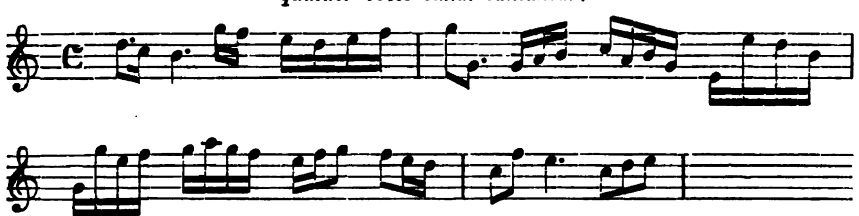


Hafniae 13. Jun. 1674, empfiehlt seinem Freunde David's Geduld in Trübsal.

22. Michael Zachaei,[1] Cremmicio montanus Pannonius, n. Cantor ad Div. Petri Haffn. d. 13. Jun. 1674. — Dazu eine vierstimmige Fuge mit dem Text: »*Musica noster amor. Quem non pia Musica mulcet, Est Adamas, Saxum, Bestia, nullus homo.*«

23. Dietericus Buxtehude,[2] in templo primario Mariano Organista. Lubecae Anno 1674, d. 25. Juni. — *Symb: Non hominibus sed DEO:*

Canon duplex per Augmentationem, quatuor voces simul cantantur.



Viro praestantissimo Dno: Joh. Valentino Medero, cui cum literis raro exemplo Musica semper in deliciis fuit, Fautori suo honoratissimo Canonem hunc benivolae recordationis ergo huc apponere voluit D. B.

24. Nicolaus Markußon. Revaliae die 23. Aug. 1676. — »*Artem quaevis terra alit. Ars non habet osorem nisi ignorantem.*«

25. Christianus Zenck. Gedano Borussus. Revaliae d. 27. Dec. 1677. — »*Vivam deo proximoque.*«

---

[1] Michael Zachaeus, starb am 12. Sept. 1698 zu Kopenhagen, nachdem er 42 Jahre lang Kantor an St. Petri gewesen (L. Bobé in Personalhistorisk Tidsskrift, 2. Raekke, 3. Bind, S. 290. 1888).

[2] Über diesen berühmten Lehrer Sebastian Bach's, geb. 1637 zu Helsingör, † 1707 zu Lübek, vgl. Moller, Cimbria litterata 2, 132 f.; Spitta, Bach 1, 285 f.; Ravn in Dansk biografisk Lexion 3, 270 (1889). — Sein Vater Hans B. gab am 25. Mai 1671 seinen Dienst als Organist in Helsingör nach Übereinkunft mit seinem Nachfolger Esaias Hasse auf (Raadstuebog in Helsingör). Seine Mutter Helle wurde am 27. Dec. 1671 in Hellsingör beerdigt (Kirchenbuch von St. Olai in Helsingör). Aus O. H. Moller's handschriftlichen Nachträgen zur Cimbria litterata seines Vaters (Ny kongelige Samling fol. 738 II, 1, 132 auf der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen) entnehme ich, daß Dietrich B. verheirathet war mit Anna Margaretha, *Franc. Tunderi musici et organoedi Lubec. filia'*; cf. Epithalamium Joh. Wilh. Petraei (= Petersen). Ferner wird eine Komposition von ihm dort nachgetragen: »Trostlied M. Maur. Rachelii bey dem Absterben der Liebsten Seb. Niemanni bey Beysetzung Marg. Racheliae, mit Stimmen gezieret. Ratzeburg 1677. 4⁰ (*sub sermone funebri*)«.

26. M. Gustavus Johannes Laurentius.[1] Revaliae, die XVI. M. Julij 1680. »*Medero cantori in gymnasio Revaliensi indefesso.*«

27. Joh. Fridricus Bertschius. Conterraneus. SS. Th. St. Rigae Livonum d. 22. Mart. 1686.

28. Daniel Henrich Kitt Sitter [?] Regiom. die 14. Jun. Anno 1698. — »*Possessorem p. t. Ecclesiae Marianae Musices Directorem.*« — Tuschzeichnung: ein flammendes Herz liegt auf einem Altar, darüber steht: DEO ET PROXIMO.

29. Christoph Rausch von Lübeck. Königsberg d. 18. Mart. 1699. »Seinem liebwehrtesten Herrn Schwagern.«

30. Christoph Rausch Jun. Regiom. 1699 d. 18. Martii. — »*Amico longe desideratissimo.*«

31. Mich. Hackenberg, Chirurgus. Riga d. 6. Augusty Ao. 1713.

32. Ein unbekannter Theologe, dessen Name auf einem verlorenen Blatte stand, Rigae Dec. 17.

Überblicken wir jetzt einmal, was sich über Meder's Lebensgang aus diesen Notizen und aus früheren Ermittelungen ergiebt! Wir sehen eine im fränkischen Städtchen Wasungen lebende Musikerfamilie vor uns, deren Haupt, der Kantor Johann Erhard Meder, seine fünf Söhne in seinem eigenen Berufe unterwiesen hat. Der eine von ihnen, Johann Friedrich (1639—1689), wird des Vaters Nachfolger in Wasungen; zwei andere, Maternus und Johann Nicolaus, finden eine gleiche Stellung im nahen Meiningen und Salzungen; einen vierten Bruder, David Bernhard, treibt es aus dem durch die Stürme des dreißigjährigen Krieges verwüsteten Lande in die Ferne nach Kopenhagen. Der jüngste endlich, unser Johann Valentin (geb. 1649), schlägt zuerst die theologische Laufbahn ein, verläßt sie aber, durch die bittere Noth gedrängt, bald und zieht durch das protestantische Norddeutschland nach Dänemark, Esthland und Livland, um hier als Sänger, Kantor oder Kapellmeister zu wirken, nachdem die nach Holland und Schweden geplanten Reisen sich zerschlagen haben. Im Jahre 1669 bezog der Zwanzigjährige die Universität Leipzig, wo er unter dem Rektor Johann Olearius in

[1] G. J. Laurentius wurde 1678 Magister in Wittenberg, 1680 am 8. Okt. Pastor zu Ampel in Esthland, 1697 Pastor in Jerven, ermordet 1704. v. Recke und Napiersky, Allgem. Schriftstellerlexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland 3, 28. Nachträge 2, 5.

der bayrischen Nation immatrikuliert wurde.[1] Um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, nahm er eine Hofmeisterstelle bei einem adeligen Studenten, v. Scheurich aus Schlesien, an, sah sich aber, da dieser bald darauf starb, im Herbst 1670 genöthigt, Leipzig zu verlassen. Auf der Wanderung nach der Universität Jena traf er in Lützen mit dem Pastor Gottfried Treuer zusammen, der ihn mit sich nach Holland zu nehmen versprach. Doch erfüllte sich diese freudig begrüßte Hoffnung nicht. Er zog nun heimwärts, suchte seine Brüder in Salzungen, Meiningen und Wasungen auf und kam auch 1671 nach Eisenach und Gotha. Hier mag er am Hofe seines Landesherren, des Herzogs Ernst des Frommen († 1675), als Sänger in der Hofkapelle eine Stellung gefunden und im Verkehre mit italienischen Musikern die Kantaten von Carissimi und Cesti kennen gelernt haben, von denen er später in den Briefen an Christoph Raupach spricht. Im Frühling und Sommer 1673 finden wir Meder in Bremen; im folgenden Jahre weilte er vom April bis Juni in Kopenhagen, offenbar um hier mit Hilfe seines Bruders eine seinen Fähigkeiten und Neigungen entsprechende Stellung zu suchen. Dieser ältere Bruder, David Bernhard Meder, bekleidete nämlich das Amt eines Organisten an der dortigen Frauenkirche und muß ein gewandter und angesehener Musiker gewesen sein. Holger Jacobaei bemerkt um 1672 in seinem Reisejournal[2] über ihn: »*Templum b. Mariae organistam habet eximium David Bernhard Meder, non in sua saltem, sed aliis quoque artibus Roscium.*« Und aus dem Rechnungsbuche des Grafen Griffenfeld erfahren wir, daß er 1672 seiner Gemahlin Klavierunterricht ertheilte.[3] Durch ihn kam unser Held auch mit anderen Musikern in Kopenhagen in Berührung: mit dem Organisten Radeck, dem Kantor Zachaei, den Mitgliedern der königlichen Kapelle wie Butheuk und Schindler. Da seine Bemühungen um eine Anstellung vergeblich blieben, dachte er schon daran, sich nach Stockholm zu wenden. Auf den Rath des Magisters Rathenius machte er sich indes nach Esthland auf die Reise, nachdem er noch am 25. Juni d. J. den berühmten Orgelmeister Dietrich Buxtehude in Lübeck aufgesucht und von ihm freundliche Gedenkworte in seinem Album erhalten hatte. In Reval wurde er noch im selben Jahre 1674 von den Gymnasiarchen, denen er »wegen seiner Geschicklichkeit von

---

[1] Als »Johannes Valentinus Meder Wasungâ Fr[ancus]«. Das Datum ist, wie mir Herr Universiätsrath Dr. Melzer gütigst mittheilt, nicht angegeben.

[2] Bei Suhm, Nye Samlinger til danske Histori 3, 180 (1794).

[3] 1673, März: »*David Berhard Meder for syv Maaneder, han har informeret den Sal. Frue paa Clavichordio — 21 Rdlr.*« Odin Wolff. Greve Peder Griffenfelds Levnet 1820. S. 143.

guten Leuten rekommandirt« war, nach dem Tode des Kantors Tobias Meister zum Kantor des Gymnasiums bestallt. Wie die noch auf dem Revaler Stadtarchiv vorhandene Vokation[1] besagt, sollte er »mittelst informirung der Jugend in der pietet und andern exercitiis, wie auch daneben in Unterweisung in der Music und dirigirung des Chori Musici in Kirchen und Schulen sich jederzeit also bezeigen, wie er es zu Gottes Ehre vor den Gymnasiarchen und dem Rectore Gymnasii allewegen verantworten könnte«, wofür ihm jährlich 170 Rthlr. und freie Wohnung nebst den gewöhnlichen Accidentien und Beneficien zugesichert wurden. Aus seiner Amtsführung, die wahrscheinlich bis 1685, jedenfalls aber bis 1680 gedauert hat, ist nur eine Notiz erhalten, eine vom 23. Mai 1678 datirte Beschwerde Meder's an den Rath[2] über einen »sich an mir als auch an den Herren Professoren oftmals versündigten Secundaner im Gymnasio Eberhard Meier«, der sich verschworen hatte, den Kantor aus Rache wegen einer »neulichst beschehenen Abstrafung« auf offener Straße mit einer Karwatsche abzuschmieren. Daß Meder sich 1685—1686 in Riga und 1687—1698 in Danzig aufhielt und sich 1688 mit einer Danzigerin verheirathete, ist schon früher von mir ausführlich dargelegt worden; das Stammbuch bietet keine einzige Nachricht über seine Danziger Wirksamkeit. Dagegen ersehen wir aus dem Stammbuche, daß der Aufenthalt in Königsberg 1698—1699 länger dauerte, als wir bisher annahmen, und daß Meder sogar in dieser Zeit Kantor *(Musices Director)* am Dome war. In Riga erscheint er seit Juli 1700 ansässig, und hier ist er bis zu seinem Ende Juli 1719 erfolgten Tode geblieben.

---

[1] Gütige Mittheilung des Herrn Stadtarchivars G. von Hansen in Reval.
[2] Gleichfalls durch Herrn G. von Hansen mitgetheilt.

Westfälische mittelalterliche Volkslieder.

Von

Paul Eickhoff.

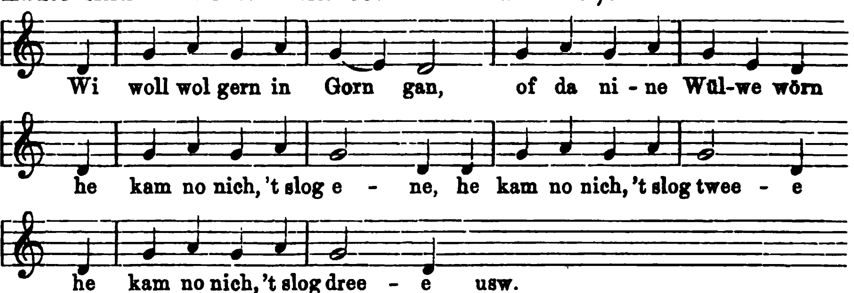
Bei verschiedenen wissenschaftlichen Disciplinen waltet jetzt das Bestreben ob, das bisher Erreichte zusammenzufassen und die nach Ort und Zeit verschiedenen Erscheinungsformen des Gegenstandes, mit dem sie sich befassen, auf ihren gemeinsamen Ursprung zurückzuführen. So bei der Sprachwissenschaft. Längst ist versucht worden, für alle lebenden germanischen Sprachen den Sprachschatz und die Sprachformen der ihnen allen zu Grunde liegenden und voraufgegangenen germanischen Sprache zu ermitteln; ebenso für die romanischen Sprachen, ja sogar für alle Sprachen des großen indogermanischen Zweiges, der früher vom Ganges bis an die Westküsten Portugals und Irlands reichte und heute fast ganz Amerika und Australien noch dazu in Besitz genommen hat. Für die Musik ist etwas Ähnliches wie das letzte noch nicht versucht worden; das Wort »indogermanische Tonkunst«, oder auch nur »indogermanische Tonleiter« und »indogermanische Rhythmik« finden sich weder in v. Dommer, Handbuch der Musikgesch., Ambros, Gesch. d. Musik I II noch bei Rowbothams History of Musik I, auch nicht bei Fétis' Histoire générale de la musique I; der letztere spricht jedoch außer in der Vorrede noch I 23 ff. über den ersten Theil der Sache.

Betreffs der Musik liegt freilich die Sache viel ungünstiger als für die Sprache, deren Denkmäler viel genauer und früher verzeichnet sind als die der Musik. Könnte man nun vielleicht über die Beschaffenheit des indogermanischen Tonsystems (von der Rhythmik möge hier abgesehen werden) nicht ins Klare kommen, so vielleicht über das derjenigen Einheit, die sich vor Jahrtausenden von dem gemeinsamen Stamme loslöste und bis ins erste Jahrtausend vor Christo hinein als solche sich erhalten haben mag, der keltogermanischen, weil sowohl von der keltischen als auch der germanischen volksthümlichen Tonkunst sich Gebilde erhalten haben, die

offenbare Spuren der älteren Gestaltung der Tonkunst an sich tragen, wie sie das klassische Alterthum nicht kannte und demnach auch unsere heutige Kunst nicht kennt.

Unter diesem Gesichtspunkte und einem lediglich auf die deutsche mittelalterliche Musikgeschichte bezüglichen verdienen einige Volksmelodien die Veröffentlichung, welche der westfälischen Stadt Gütersloh (Regierungsbezirk Minden, südlich des Teutoburger Waldes bei Bielefeld) entstammen und noch heute daselbst gebräuchlich sind. Es sind lauter Kinderlieder; aber wenn man sie mit den übrigen Kinderliedern vergleicht, so tritt sofort ihr viel alterthümlicherer Bau hervor. Von den Kinderreigen bei Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, Nr. 306 und 307, in denen Böhme Reste alter Volksreigen vermuthet, ist keiner ihnen an Alterthümlichkeit gleich.

Das erste dieser Kinderlieder wird bei einem Kinderspiele gebraucht, in dem sich ein Kind, das den Wolf spielt, nahe einem Wege oder einer bestimmten Richtung versteckt und die übrigen nach der Richtung des Versteckes zu des Weges gehen, bis das versteckte Kind mit dem Rufe Wulfhė hervorspringt und eins der vorbei wollenden Kinder zu greifen sucht, worauf die anderen die Flucht ergreifen; dies Spiel spielen heißt in der Kindersprache (plattdeutsch): »Wulfhė dôn« (thun = spielen). Das Lied lautet (die dialektischen Laute sind im Texte nicht besonders bezeichnet):



Dem Text nach wichtiger sind die beiden anderen. Das weniger umfangreiche derselben[1] wird beim Anfertigen von »Säppken« aus der

[1] Beide werden hier, während das erste aus dem Gedächtniß niedergeschrieben ist, nach einer Niederschrift gegeben, die ich mir etwa 1870 als Gymnasiast oder Student gemacht habe. Von ihr habe ich s. Zeit einem Studiengenossen eine Abschrift gegeben, die an Prof. Bartsch-Rostock gelangen sollte; daß derselbe sie benutzt und veröffentlicht hätte, ist mir nicht bekannt geworden und unwahrscheinlich. Von beiden Liedern habe ich in meiner Jugend das erste im Frühling sehr oft mitgesungen, das letztere, das nur am Michaelistage gesungen wird, im Hintergrunde stehend oftmals mitgesungen oder angehört. Der Text des letzteren ist im Jahresbericht des Gymnasiums zu Gütersloh von 1876 schon veröffentlicht.

Rinde und von »Flötepfeifen« aus der Rinde und dem Holze der Zweige der Weide und anderer Bäume und Sträucher gesungen; wo im Frühlinge, nachdem der Saft die Zweige der Bäume erreicht hat, eine Anzahl Jungen beisammen ist, verfertigen sie sich aus cylinderförmigen, von dem Holze nach gehörigem Klopfen abgezogenen Baststücken, deren Mundseite plattgedrückt oder noch durch Abschaben mundgerecht gemacht wird, »Säppken«, und aus ebensolchen cylinderförmigen Baststücken, die unten durch einen Stöpsel ganz wieder geschlossen werden, oben durch einen etwas abgeschnittenen nicht ganz, so daß Luft eingeblasen werden und durch ein zwischen beiden Stöpseln angebrachtes Loch entweichen kann, »Flötepfeifen«, die zuweilen so verwandt werden, daß durch Einschieben und Ausziehen des unteren Stöpsels Melodien einigermaßen rein geblasen werden können. Aus langen, breiten, spiralförmigen Baststreifen mit Nadeln zusammengesteckte sogenannte »Punthörner« werden seltener gemacht und erfordern mehr Kunst; die in der (westfälischen) »Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde« 1891 erwähnte altwestfälische »Rite« findet sich bei Gütersloh nicht. Beim Abklopfen des Bastes schlägt man nach dem Takte des Liedes:



Das dritte ist ein Ansingelied. Knaben und Mädchen gehen am Abend des Michaelistages auf den Straßen von Haus zu Haus und erbitten sich ihren Antheil von der Obsternte; die Sitte ist wie andere Volkssitten so fest eingewurzelt, daß der vor kurzem gemachte

Versuch, sie polizeilich abzuschaffen und zu verhindern, mißglückt ist, glücklicher Weise. Das Lied lautet:



Wird nichts gegeben, so stimmt der Chorus an:

---

[1] Früher: möttet no na Cöllen gan.

Was hier auffällt, ist, daß in diesen Tonsätzen noch viel mehr als in den kirchlichen Tonsätzen des Mittelalters **ein** Ton an Gewicht alle überragt, so daß er im wahrsten Sinne des Wortes die Dominante genannt werden kann. Vergleicht man z. B. verschiedene Tonsätze des *Liber Gradualis etc. in usum Congregationis Benedictinae Galliarum praesidis eiusdem iussu editus Tornaci 1883*, so findet sich in denselben kein nach oftmaligem Vorkommen und Hervortreten durch den Rhythmus so vorherrschender Ton, als in den oben abgedruckten *g* vorherrscht, von dem die Melodie (man vgl. die mittelalterliche Lehre von den »Kirchen«-Tonarten!) nach oben und unten zur Quarte sich hebt und fällt.

Ein zweites auffälliges Merkmal sind die Schlüsse. Sie sind neben dem Texte die Merkzeichen, die man für die Ansetzung der Entstehungszeit hat. Der Text des beim Kłopfen der Weidenzweige gesungenen Liedes hat ganz die Form der ältesten, noch dem Heidenthum entstammenden Zaubersprüche (vgl. Müllenhof-Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8. bis 12. Jahrhundert, 3. Aufl. 1891) und der späteren sogenannten Segen. Wie bei diesen kommt, soweit man den Text, der wie gewöhnlich zum Theil sinnlos ist, verstehen kann, zuerst eine Erzählung, in welcher von der »Moder« (Zauberin, weise Frau) und dem Papen die Rede ist, die das »Säppken« »machen können«, denen es aber durch die »luse Katte« weggenommen wird, die mit ihm in den Wald (»to Holte«) läuft; dann kommt die Drohung an Stelle des in alten Zaubersprüchen stehenden Imperativs. Im zweiten Text ist die Stelle »wenn de Rock in Faulen steht« nebst der Anrufung des h. Michael zu Anfang die zeitbestimmende Stelle. Nöthigt die letztere, die Entstehung des Liedes vor die Reformation zu setzen, da dasselbe nach der Reformation in das seit 1525 fast ganz evangelische ehemalige Dörfchen Gütersloh keinen Eingang gefunden hätte geschweige denn dort entstanden wäre, so zwingt die erstere zur Ansetzung vor dem dreißigjährigen Kriege, da das Falten des (Frauen-) Rocks in den üppigen Zeiten vor demselben besonders oder allein Brauch war, wie auch das aus einer Sammlung von 1620 stammende Lied vom Faltenrock (Böhme, altdeutsches Liederbuch 461) zeigt. Bei der Melodiebildung ist der Schluß bemerkenswerth. Er findet sich auch bei religiösen Volksliedern, die zu Kirchengesängen geworden sind und aus dem 15. Jahrhundert stammen. Die erste ist die 1524 gedruckte (s. Zahn, die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder Nr. 1947, Bäumker, das katholische deutsche Kirchenlied Nr. 30, Kümmerle, Encyclopaedie der evang. Kirchenmusik I, S. 468) Melodie des vorreformatorischen, auf palaeographische Gründe hin von dem Finder

der ältesten Niederschrift dem 15. Jahrhundert zugewiesenen Verses »Gelobet seist du, Jesu Christ«; sie, die auch wenigstens aus dem 15. Jahrhundert stammt, hat zweimal den Schluß von der Dominante auf die Unterterz und Unterquart; das erste Mal nach dem Ausweichen nach *c* in der zweiten Zeile:



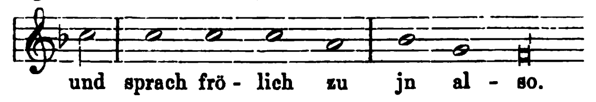
und in der dritten:



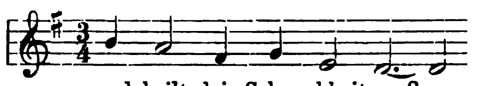
In der zweiten Melodie, der bekannten, zuerst 1539 gedruckten zu Luther's »Vom Himmel hoch« (Zahn, 346, ohne Bemerkung, Bäumker, Nr. 82 desgl.) heißt Z. 3:



Z. 4 gehört des Schleifers wegen vielleicht nicht hierher. Dagegen ist Z. 4 des bei Triller 1555 vorkommenden Weihnachtsliedes »Es kam ein Engel hell und klar«, s. Bäumker 84, noch anzuführen:



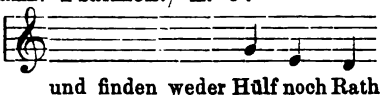
Ferner aus der Melodie: »Nun Lob, mein Seel, den Herren« 1540 Z. 6 und 10:



aus »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« (1569) Z. 6:

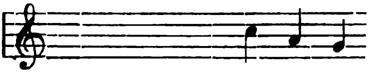


aus »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« (1588, 1547 zu den 10 Geboten nach den franz. Psalmen.) Z. 3:

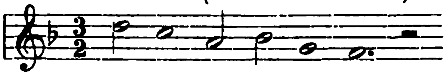


auch in dem aus dem gregorianischen Choral entnommenen Te Deum

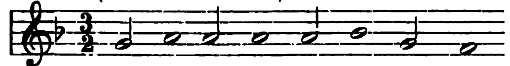
kommt der Schluß vor, so Str. 1; Z. 4, 6, 8 und Schluß, und Vers 2 in den ungraden Zeilen:



Aus weltlichen Liedern sei hier angeführt: Ach Elslein etc., Böhme, ad. Liederbuch Nr. 24 (15. Jahrhundert):



Böhme Nr. 42. (Schmelzl 1544):



Noch mehr Beispiele findet man daselbst Nr. 56, 58a, 63, 89, 90, 113, 117, 123 usw. Man wird diesen Schluß, der um 1600 oder bald darauf abgekommen zu sein scheint, als einen volksthümlichen ansehen müssen, der alter Melodiebildung eigen gewesen ist.

Schließlich ist noch die Tonalität der Lieder in Betracht zu ziehen. Es fällt auf, daß in keinem der Lieder die Untersekunde und die Oberterz vorkommt, d. h. die Halbtöne in dem Tonsystem fehlen. Die Untersekunde fehlt auch in einem als schottisch bezeichneten Liede in La Borde's *Essai d'histoire de la musique*, außerdem in Gesängen, die Fétis, *Hist. gén.* 4, 402 ff., vorbringt und denen er die Durtonleiter *c'—c''* ohne *f'* und *h'*, sowie die Molltonleiter *a—a'* ohne *h* und *f'* entnimmt, wie auch Oskar Fleischer, Band VI dieser Zeitschrift (1890) S. 429 sagt: »bekanntlich ist die Pentatonik ein wesentliches Charakterzeichen der altgälischen Volksmusik«, wo er eine angeblich im 10. Jahrhundert in Cornwallis aufgezeichnete Melodie bespricht. Da ein Zusammenhang dieser Tonsysteme sich wohl nicht von der Hand weisen läßt, wäre die bisher nur bei Kelten beobachtete fünftonige Tonleiter auch in Deutschland nachgewiesen und das Tonsystem der oben veröffentlichen Gesänge als das altgermanische, aus der Zeit der engen Zusammengehörigkeit der Germanen und Kelten noch übrig gebliebene anzusehen. Fétis geht sogar noch weiter; er sagt 4, 402: »*Comme dans la musique de l'Inde et de l'ancienne Irlande, il y a aussi dans les chants de l'Ecosse certaines mélodies, qui ont pour principe une gamme majeure dont deux notes sont supprimées*« u. s. w.; danach (man vergl. damit Ambros I, 485 Anm. den Ton Madhiamadi) hätte sich in ihnen sogar das alte indogermanische Tonsystem erhalten.

Der Bestand der königlichen Privatmusik und Kirchenkapelle in London von 1710 bis 1755.

Von

Friedrich Chrysander.

Über die ältere Zeit der meisten Hofkapellen, weltlicher wie geistlicher Art, fehlen uns zusammenhängende gleichzeitige Berichte. Man ist oft lediglich an Archiv-Akten gewiesen, an Zahlungs-Register und dergleichen. Hinsichtlich der Londoner Hofmusik sind wir besser daran, denn in England wurde bereits im 17. Jahrhundert eine Art von Staatskalender gedruckt, welcher auch den Bestand und das Einkommen der musikalischen Kapellen verzeichnete. Der privilegirte Herausgeber desselben, Chamberlayne, brachte jährlich seinen Oktavband heraus unter dem Titel:

Magnæ Britanniæ Notitia: or, the Present State of Great Britain . . . By *John Chamberlayne*, Esq. London.

Das Werk besteht gewöhnlich (obwohl nicht in allen Jahrgängen) aus zwei Theilen, wobei dann »Buch« 1 und 2 den ersten Theil bilden und das dritte Buch mit neuer Seitenzählung als zweiter Theil die »List« oder den »Catalogue« enthält, in welchem sich die musikalischen Nachrichten befinden. Aus diesen Verzeichnissen sind die nachfolgenden Listen zusammengestellt. Chamberlayne's Kalender sind aber jetzt so selten geworden, daß nicht einmal das Britische Museum eine vollständige Reihe derselben besitzt. Von dem hier in Betracht kommenden Zeitraum sind nur die Jahrgänge 1710, 16, 18, 23, 26, 27, 28, 29, 35, 36, 37, 41, 43, 45, 48 und 55 vorhanden, welche denn auch allein der nachfolgenden Darstellung zu Grunde liegen.

Der hier gewählte Zeitabschnitt ist deshalb auf die Jahre 1710 bis 1755 begrenzt, weil er Händel's Wirken in England umfaßt. Dieser kam zuerst 1710 dorthin und starb in London 1759. Von den letzten vier Jahren seines Lebens fehlen Chamberlayne's Kalender im Br. Museum.

I.
Die königliche Privatmusik.

Dieses Institut wurde unter Karl II. seit 1661 erneuert, aber in Nachahmung der französischen Hofmusik bedeutend umgestaltet. Es hat sich bis in unsere Zeiten erhalten; der officielle Name desselben ist jetzt »The King's (oder Queen's) Band«.

1710.

Der Kapellmeister oder, wie er im Englischen noch heute heißt, »Master of music« *Eccles* bekam 4000 Mark (£ 200); von den Musikern erhielt jeder 800 Mark (£ 40) Salair und 320 Mark (£ 16) für Kleidung. Das Einkommen war bescheiden, aber der Dienst ebenfalls, und den Haupterwerb zogen diese Musiker aus dem Unterrichten und Musiciren in vornehmen Häusern und aus öffentlichen Konzerten. Ihre Zahl betrug durchschnittlich 24, wie in Paris. Hier folgen die Namen.

»Musicians 24:

Master of Musick, Mr. John Eccles. Sal. 200 £ per Ann.
Mr. John Bannister,
Mr. Robert King,
Mr. Henry Heale,
Mr. Christian Steffkin,
Mr. John Ridgeley,
Mr. Richard [Arthur] Broadley,
Mr. Edmund Flower,
Mr. Henry Eccles,
Mr. Charles Smith,
Mr. Francis Jones,
Mr. [John] Jones,
Mr. Gilbert Abrahall,
Mr. Charles Hooton,
Mr. John Lenton,
Mr. Thomas Smith,
Mr. Solomon Eccles,
Mr. Wells,
Mr. Theo. Fitz,
Mr. William Gorton,
Mr. John Shore,
Mr. Alexander de la Tour,
Mr. Broadley, jun.,
Mr. Roberts,
Mr. Krembergh.

Their Salary 40 l. } per Ann.
For Livery 16 l. } each«.

(Chamberlayne, The present State, p. 541.)

Außer diesen wird noch Mr. *John Walsh*, der bekannte Musik-Verleger, als Instrumenten-Macher (Instrument-Maker) und Mr. *Christopher Schrieder*, offenbar ein Deutscher, als Orgel-Bauer (Organ-Maker) aufgeführt. Dies waren aber bloße Titel.

1716.

Aus dem Bestande von 1710 fehlen jetzt *Heale, Steffkin, Flower, Henry Eccles, Solomon Eccles, Hooton, Fitz, Gorton* und der

Deutsche *Krembergh.* Für diese neun Abgänger waren folgende Zehn engagirt:

Robert Cox,	Peter Randal,
Thomas Sexton,	William Corbet,
Jonathan Aleworth,	Charles Tollet,
Henry Symonds,	William Bebell,
Francisco Goodsens,	James Moore.

(Chamberlayne, p. 564—65.)

1718.

Der erst im vorigen Jahre aufgenommene *Charles Tollet* fehlt bereits; für ihn tritt

Talbot Young

ein. (Chamberlayne, p. 91 der zweiten Zählung.)

1722.

Es fehlen von 1718: *Francis Jones*, *Abrahall*, *Lenton*, *Roberts* und *Robert Cox.* Ihre Stellen erhielten:

Thomas Cuthbert,	Thomas Jackson,
Ferdin. Norton,	Thomas Lund.
John Williams,	

(Chamberlayne, p. 544—45.)

1726.

Abgegangen sind drei: *Bebell*, *Charles Smith* und *Thomas Smith*; aufgenommen vier:

Benjamin Sale,	Thomas Sexton,
George Powel,	Henry Burgess.

(Chamberlayne, p. 95.) Das Orchester, welches seit 1716 schon 25 zählte, ist dadurch auf 26. gebracht. Als Instrumenten-Bewahrer wird jetzt *William Brown* mit £ 40 aufgeführt, aber merkwürdiger Weise ist das Einkommen der Kapellmitglieder nicht angegeben, Chamberlayne sagt nur: »Sal. —, For Livery —, per Ann. each«. (Man sehe die Bemerkung zum Jahre 1728.)

1727.

Es fehlen *Wells* und *James Moore*, für welche nur

Samuel Nickolson

eingetreten ist (Chamberlayne, p. 59), so daß die Zahl jetzt wieder 25 beträgt.

1728.

Für den abgegangenen *John Ridgeley* wurde

John Barnard

aufgenommen (Chamberlayne, p. 63). Das Einkommen wird jetzt

wieder auf »40 £ per annum each« gesetzt, also dem des Instrumenten-Bewahrers gleich; aber für Kleidung ist nichts ausgeworfen. Dies ist das erste publicirte Register unter dem neuen König Georg II, und merkwürdig bleibt es, daß während der ganzen Regierung seines Vorgängers Georg I. (1714—1726) das Einkommen der Musiker nicht angegeben wurde mit Ausnahme des Kapellmeisters, welcher nach wie vor auf £ 200 gesetzt ist. Da nun keine Aufbesserung oder Erweiterung dieser königlichen Hausmusik stattfand, so läßt sich die Vermuthung nicht abweisen, daß die früheren Bezüge der Mitglieder für ihre Dienste als zu hoch angesehen und deshalb beschnitten wurden. Solches geschah zur selben Zeit, wo die Musik in Opern und Konzerten einen reißenden, auch vom königlichen Hofe lebhaft beförderten Aufschwung nahm. An diesen außerdienstlichen Aufführungen sich zu betheiligen, wird man den Hofmusikern noch mehr als früher gestattet und eben darin eine volle Entschädigung des verminderten Dienst-Einkommens erblickt haben.

Die Folge dieses Verhältnisses war, daß die königliche Privatkapelle als Gesammtkörper keine künstlerische Entwickelung erlebt hat, sondern steril geblieben ist. Ganz anders verhielt es sich auf dem Festlande. Hier bildeten die Hofkapellen stets den Grundstamm der neu aufkommenden Opern und Konzerte; die Hofkapellmeister waren nicht nur die Leiter, sondern meistens auch die Komponisten derselben, und Eins wuchs mit dem Andern. Zu London hatte Master Eccles zwar in jüngeren Jahren viele Stücke für die englische Bühne komponirt, aber als man anfing, die festländische Oper etwas ernsthafter nachzuahmen, gab er den Wettlauf auf, und seine Nachfolger vermieden noch mehr, als er, sich bei der Oper die Finger zu verbrennen. Dieser Tonkörper als solcher beschränkte sich auf den königlichen Dienst, der von den Eingebornen in Anspruch genommen wurde, überließ aber alles öffentliche Musiciren der freien Konkurrenz, an welcher jeder Einzelne nach Fähigkeit und Belieben theilnehmen konnte. Um diese Zeit, in den Jahren seit 1720, war London unter Händel und anderen Ausländern die berühmteste und auch bedeutendste europäische Musikstätte. Wenn selbst solche Anregungen den einzigen festen Instrumentalkörper, welchen London besaß, nicht zu dem führenden englischen Orchester auszubilden vermochten, so war gewiß Hopfen und Malz daran verloren. Der eigentliche Grund lag aber nicht in seiner künstlerischen Unfähigkeit, sondern vielmehr in der Freigabe aller derjenigen Musikzweige, welche hauptsächlich das moderne Leben bewegten. Bei einer solchen Gewerbefreiheit rief der große lockende Gewinn den Wettbewerb der ersten Künstler Europa's

herbei, und diesen war die in gebundenen Verhältnissen wirkende Schaar der Hofmusiker nicht gewachsen, noch viel weniger konnte sie zur Führung derselben berufen sein, ohne daß die Leitung der gesammten Musik vom Hofe ausging, wie in andern Staaten. Diese instrumentale Hofmusik wurde auch fernerhin von den englischen Fürsten konservirt, wie sie war; nur die für symphonische musikalische Kunst wenig empfängliche gegenwärtige Königin gedachte die alte »Band« aufzulösen und sich mit einem Bläserchor zu behelfen, was aber ihr Gemahl Prinz Albert verhinderte.

1729.

Seit dem vorigen Jahre war unter dem Personal keine Änderung eingetreten, so daß der Bestand derselbe blieb. (Chamberlayne, p. 63.)

1735.

Robert King, *George Powel* und *Thomas Lund* waren inzwischen abgegangen, für welche

James La Serre,	John Hudson,
Michael Festing,	Thomas Vincent

eintraten, wodurch die Zahl wieder 25 betrug. (Chamberlayne, p. 64—62.)

1736.

Dieselben Mitglieder spielten auch noch in diesem Jahre; als Extraordinarius gesellte sich zu ihnen ein *George Paitt (Peat)*, wie es scheint einstweilen ohne Besoldung. Die Kapelle erfuhr aber eine große Änderung dadurch, daß ihr langjähriger Leiter *John Eccles* 1735 gestorben war. Seine Thätigkeit beschränkte sich schon seit lange auf die Komposition der officiellen Geburtstags-Oden, die von dem elenden Poeten Colley Cibber geliefert wurden, und Poesie und Musik standen hier in Harmonie. Im übrigen verbrachte Eccles seine Zeit mit Angeln zu Kingstone in Surrey, wo er auch starb. Sein Dienst kam an

Dr. Maurice Greene,

von welchem wir unten bei der Kirchenkapelle mehr hören werden.

1737.

Bannister und *Cuthbert* fehlen, dafür sind

Thomas Rawlins,
George Paitt [Peat]

eingestellt. (Chamberlayne, p. 211—12.)

1741.

Symonds ist abgegangen, für welchen

Joseph Abington

angenommen wurde. Der Instrumenten-Bewahrer hieß jetzt *William*

Norton und als Orgel-Stimmer wird der Sänger der Kirchenkapelle *Barnard Gates* aufgeführt. (Chamberlayne, p. 226.)

1743.

Francis Goodsense fehlt; hinzu gekommen ist

John Lyne,

außerdem ein *Frederick Bosch* als Extraordinarius, der aber nicht fest angestellt sein kann, da er in den Listen fehlt. (Chamberlayne, p. 191.)

1745.

Ayleworth und *Sexton* waren abgegangen, deren Plätze

John Gregory,
Thomas Jones

erhielten. (Chamberlayne, p. 202.)

1748.

Für *George Broadley* [Bradley], *John Hudson*, *Benjamin Sale* und *Peter Randal* traten ein

Valentin Snow,	George Morgan,
Joshua Thompson,	Edward Gibbs.

(Chamberlayne, p. 109.) Der berühmte Trompeter Val. Snow wurde angenommen zum Ersatze des alternden John Shore, welcher aber noch in den Listen fortgeführt wurde und ohne Zweifel auch bis zu seinem Tode im Jahre 1752 sein Einkommen behielt.

1755.

Außer *John Shore* fehlen jetzt: *John Lyne*, *Michael Festing* und *William Corbet*, in deren Stelle kamen:

William Howard,	Abraham Browne,
John George Cox,	John Young.

(Chamberlayne, p. 110.) In diesem Jahre verlor die Hofmusik durch den Tod auch ihren bisherigen Leiter Dr. *Greene* und erhielt in William Boyce einen neuen, was Seite 483 eingehender erwähnt ist.

II.

Die königliche Kirchenkapelle.

Die vorstehend beschriebene »King's Band« befaßte sich ausschließlich mit Instrumentalmusik; ihre Mitglieder werden auch als »Musicians« aufgeführt, d. h. als Instrumentalisten.

Die an Alter und Würde ungleich bedeutendere Kirchenkapelle bestand hauptsächlich aus Sängern, und man wird bemerken, daß dieser Schaar der auszeichnende Titel »Gentlemen« zukam.

Über diese kirchliche Kapelle besitzen wir in dem erhaltenen Register und Gedenkbuche, welches die Sekretäre der Kapelle führten, eine zweite werthvolle Quelle, die in dem folgenden Werke zum Druck gekommen ist: »The old Cheque-Book, or book of remembrance of the Chapel Royal from 1561 to 1744, edited by *Edward F. Rimbault.* Printed for the Camden Society. 1872«. (London, XX u. 250 Seiten in kl. 4.) Chamberlayne's Nachrichten werden hierdurch vielfach ergänzt, bleiben aber trotz ihrer Lückenhaftigkeit das Vollständigste, was wir über den Gegenstand besitzen. Sein Register vom Jahre 1710 lautet wie folgt:

1710.

»Chapel Royal.

Mr. William Crofts, and Mr. John Weldon
as Composers, 73 l. per Ann.
Mr. Crofts as Master of Musick, and for
teaching Ten Children, 240 l. per Annum.
— — As first Organist, 73 l.
Mr. John Weldon second Organist, 73 l.

Gentlemen of the Chapel.

Mr. Stephan Crispion,
Mr. Thomas Richardson,
Mr. James Hart,
Mr. Andrew Trebeck,
Dr. Will. Turner,
Mr. John Radcliff,
Mr. John Gostling [Gosling],
Mr. Leonard Woodeson [Woodson],
Mr. Richard Elford,
Mr. Samuel Bentham,
Mr. Charles Barnes,
Mr. Alex. Damascene,
Mr. Daniel Williams,
Mr. John Church,
Mr. Tho. Linacre,
Mr. Tho. Jennings,
Mr. Tho. Edwards,
Mr. Will. Washbourn,
Mr. John Freeman,
Mr. Bernard Gates,
Mr. Hughs [Francis Hughes],
Mr. George Lee [Laye],
Mr. [Samuel] Wheeley,
Mr. John Mason.

Salary 73 l. per Ann. each.

Ten Children of the Chapel,

Henry Franks,
Edmund Baker,
William Payne,
Benjamin Jackson,
John Williams,
Thomas Brignal,
Joseph Centlivre,
John Duncomb.
————————
————————«

(Chamberlayne, p. 533—34.) Die Zahl der Kapellisten war auf 24, die der Knaben auf 10 gesetzt, doch fehlten von den letzteren in jenem Jahre zwei, was durch die obigen Striche angedeutet ist. Das

gleiche Einkommen von £ 73 schloß nicht aus, daß Einige höher honorirt wurden. So bekam der berühmte Alt-Tenor Elford, für welchen auch Händel Mehreres geschrieben hat, £ 100 extra.

Der Leiter der Kapelle war William Crofts (später schrieb er sich Croft) seit 1708. Sein Vorgänger war Dr. Blow. Croft wurde 1677 geboren und schon 1700 als Extraordinarius in die Kapelle aufgenommen mit der Anwartschaft auf den nächst vakanten Organistenplatz. Er stieg schrittweise empor, vereinigte zuletzt ein halbes Dutzend Ämter in seiner Person und widmete sein ganzes Leben dieser Kapelle, über deren Kreis er niemals hinaustrat.

Als Königin Anna am 1. August 1714 starb, kam die hannoversche Dynastie auf den englischen Thron. König Georg I. scheint gegen seine Kirchenkapelle besonders gnädig gewesen zu sein, er vermehrte dieselbe schon im Jahre 1715 um vier neue Mitglieder, zwei Sänger, einen Lautenspieler und einen Sologeiger. Was bei großen vollstimmigen Anthems außerdem noch an Instrumental-Begleitung nöthig war, lieferte natürlich die kön. »Band«, deren Mitglieder dafür extra bezahlt sein werden; solches ist freilich in den vorhandenen Angaben nirgends notirt.

1716.

Abgegangen waren seit 1710: *Crispion*, *Richardson*, *Turner* und *Elford*. Letzterer starb am 29. Oktober 1714. Aufgenommen wurden:

William Battell,	George Carleton,
Edward Aspinwall,	Thomas Baker,
William Morley,	Samuel Chittle.

In dem Cheque-book p. 27 ist angegeben, daß für den Tenoristen Elford der Bassist *Samuel Weely* aus der St. Paulskirche (»Mr. Samuel Weely, a base from St. Paul's«) in die Stelle kam. Ein »Wheely« war hier bereits 1710, und in der Annahme, daß es dieselbe Person sei, habe ich ihm den Vornamen »Samuel« beigefügt. Entweder war der berühmte Bassist Weely, welcher auch in Händel's Partituren vorkommt, nach 1710 in den Kirchenchor von St. Paul's übergetreten, oder wir müssen hier zwei verschiedene Sänger annehmen. Nach Rimbault (Cheque-book, p. 229) war Weely im Chor der Paulskirche erzogen (educated); immerhin muß er um 1714 noch ein junger Mann gewesen sein, denn er wirkte in der Kapelle 30 Jahre lang, bis zu seinem im November 1743 erfolgten Tode. Weil er 1726 ausdrücklich als »Samuel Weeley« aufgeführt ist, wird durch beide Namen nur eine und dieselbe Person bezeichnet sein.

»Mr. John Shore, Lutenist 41 l. 10 s.
Mr. Thomas [Francisco] Goodsens, Violist 40 l.«

Dies waren die beiden neu aufgenommenen Instrumentalisten. Beide waren zugleich Mitglieder der Hofmusik. Bei Goodsens könnte solches zweifelhaft sein, da Chamberlayne ihm den Vornamen Thomas beilegt; aber aus dem Cheque-book p. 28 ist ersichtlich, daß dies ein Irrthum war, denn dort wird er Francisco genannt. Nach dem Cheque-Register wurden beide am 8. August 1715 für die Kirchenkapelle in Dienst genommen. John Shore war der berühmteste Trompeter seiner Zeit. Daß er auch als Lautenspieler hervor ragte, war bisher weniger bekannt.

An der genannten Stelle im Cheque-book wird noch gesagt, außer den anderen Erweiterungen sei auch die Stelle eines zweiten ordentlichen Komponisten geschaffen und an John Weldon vergeben (»a second Composer in Ordinary which place Mr. John Welldon was sworn and admitted into«, p. 28). Nun war aber dieser Weldon bereits 1710 neben Crofts Komponist und zwar bezahlter, also doch auch »ordentlicher«. Wie soll man diesen Widerspruch schlichten? Es ist unangenehm, daß der Herausgeber des Cheque-book nicht auf Chamberlayne's Register Rücksicht genommen und die abweichenden Angaben besprochen hat, was doch so nahe lag. Rimbault kannte diese Staatskalender natürlich, führt sie auch gelegentlich an; aber gerade da, wo sie herbei gezogen werden mußten, beachtet er sie nicht und zeigt damit auch bei dieser sonst verdienstlichen Publikation des Cheque-book wieder seine klein-krämerische und wenig umsichtige Art. Um beide Angaben über Weldon in Einklang zu bringen, müssen wir vermuthen, daß Crofts und Weldon sich das Organisten-Gehalt von £ 73 zu theilen hatten. Eine solche Annahme hat nichts Gewaltsames, denn der am 1. Oktober 1708 gestorbene Dr. Blow, ihr Vorgänger, war ein bedeutender, hoch geschätzter Komponist, dessen Einkommen man sehr wohl zwei jüngeren und noch wenig hervor getretenen Tonsetzern zuwenden konnte.

Dr. Croft (wie er sich jetzt schrieb) kam übrigens unter der neuen Dynastie gut fort, was er auch verdiente, und arrondirte sich. Als Komponist bezog er £ 73; für Unterricht und Behausung der Knaben (»for Keeping, Maintaining, and Teaching the Ten Children«) £ 240; für Besorgung ihres Schulunterrichts (»for finding Masters to teach them to Read, Write, and cast Accompts«) £ 40; für Unterweisung derselben im Komponiren wie im Orgel- und Klavierspiel (»for Teaching them to Compose, Play on the Organ and Harpsicord«) £ 40; item, als Stimmer der Regale (»Tuner of the Regals«) £ 56: für die fünf Ämter insgesammt also £ 449. In dieser Thätigkeit verblieb er bis zu seinem Tode. Im Jahre 1723 finden wir sein Einkommen noch etwas gesteigert, auf £ 466, weil

auch als Organist £ 73 für ihn ausgeworfen sind; dagegen scheint man ihn von der Last des Stimmens der Orgelwerke befreit zu haben. John Weldon blieb auf £ 73 + 73 = £ 146 stehen bis an sein seliges Ende am 7. Mai 1736.

Die zehn Knaben waren jetzt wieder vollzählig, aber außer Duncomb sämmtlich neu:

John Duncomb,	Charles Peach,
Thomas Getling,	Benjamin Godwin,
Thomas Powel,	Stephen Keyes,
Roger Getling,	Edmund Woodeson,
Thomas Ellis,	James Kent.

(Chamberlayne, p. 552—53.)

1718.

Von den Kapellisten fehlen *Trebeck*, *Woodson* und *Radcliffe*, für welche

Luke Lintoft [Flintoft],
John Gethin,
Peter Randall

eintraten. Alles Übrige war noch wie 1716. (Chamberlayne, p. 106—107.)

1723.

Abgegangen waren *Hart*, *Damascen*, *Linacre*, *Williams* und *Morley*; eingetreten:

James Chelsum,	Thomas Bell,
Talbot Young,	William Parry.
Thomas Blennerhayset.	

Die zehn Knaben hießen jetzt:

Joseph Dean,	William Barret,
William Jones,	John Mason,
Charles Strode,	William Lamb,
John Barker,	Hildibrand Hinchley,
Samuel Shackleton,	Thomas Skelton.

(Chamberlayne, p. 558—59.)

1726.

Th. Blennerhayset war abgegangen und ein

[Abraham?] Sharp

für ihn eingetreten. Blennerhayset war nach dem Cheque-book (p. 29 und 230) Priester in der französischen Hofkapelle, sang also zugleich im Kirchenchor mit. Dasselbe dürfte der Fall gewesen sein mit seinem Nachfolger, als welchen ich den Geistlichen *Abraham Sharp* ansehe, der um 1736 starb (Cheque-book, p. 52).

An Kapellknaben hatte man jetzt nur acht:

William Lamb,	Manly Morgan,
Thomas Skelton,	Luke Coltman,
Charles Digard,	Henry Brown,
Henry Loyd,	Jonathan Martin,

von denen die sechs letzten neu waren. Auch in den nächsten drei Jahren bis 1729 blieb diese kleine Schaar noch dieselbe und wurde nicht vervollständigt. (Chamberlayne, p. 226—27.)

1727.

Für dieses Jahr sind in Chamberlayne's Verzeichniß (p. 194-95) keinerlei Änderungen in der Kapelle notirt. Aber am 25. März 1727 starb König Georg I., und am 14. August dieses Jahres folgte ihm der langjährige Leiter der Kapelle, Dr. William Croft. Nach Burney (History of music III, 611) soll Croft an den Folgen einer Erkältung gestorben sein, die er bei der Krönungsfeier des neuen Königs Georg II. erhalten hatte. Diese Krönung fand jedoch erst am 11. Oktober statt und es ist als gewiß anzunehmen, daß Händel die von ihm zu jener Feier geschriebene Musik auch selber dirigirt hat. Eher könnte man schon vermuthen, die Zurücksetzung, welche Croft darin erblicken mußte, daß nicht ihm, sondern Händel die Komposition der Krönungs-Anthems übertragen wurde, habe bei dem erst fünfzig-jährigen Manne die tödtliche Krankheit verursacht. Doch liegen darüber keinerlei Beweise vor, wie denn auch niemals etwas von Rivalität zwischen ihm und Händel verlautet hat. Croft wurde in der Westminster-Abtei an der Nordseite des Kirchenchors begraben.

1728.

Von den Sängern ging *Flintoft* ab ohne einen Nachfolger zu erhalten. In diesem Jahre war nun über das Erbe von Dr. Croft zu verfügen. Es blieb nicht beisammen, sondern wurde unter zwei Personen vertheilt. Ein von Chamberlayne nicht weiter benannter

»— Green«

bekam den Komponisten- und Organisten-Dienst. Dies war *Maurice Greene*, seit 1730 Dr. Greene. Die Kapellknaben wurden dem Sänger

Bernard Gates

übergeben. Daß dem sel. Dr. Croft jetzt und noch im folgenden Jahre £ 80 angesetzt sind für die Unterweisung dieser Kinder, mag auf einer Sorglosigkeit Chamberlayne's beruhen, vielleicht aber auch eine Verwilligung an Croft's Wittwe gewesen sein.

Gates wurde von seinen Knaben geliebt und als Singlehrer

geschätzt; jüngere Musiker, wie Burney, pflegten über seinen vorsündfluthlichen Gesangstyl zu scherzen. Rimbault schreibt, »man habe gesagt«, Gates sei »Master« der Kapellknaben gewesen, aber dies erscheine nicht so nach dem Cheque-book (p. 228). Hätte er nur Chamberlayne's Register p. 253—54, angesehen, so würde er bemerkt haben, daß die betreffenden Ämter mit denselben Worten an Gates überwiesen wurden.

1729.

Dieses Jahr brachte keinerlei Veränderung (s. Chamberlayne, p. 253—254). Bemerkenswerth ist nur die Notiz:

»Composer of the Musick for the Chapel Royal —«.

Weil die Kapelle bereits zwei Komponisten besaß, war obiger Titel offenbar für einen Anderen bestimmt, und dies kann niemand als Händel gewesen sein. Der neue Hof wird die Absicht gehabt haben, ihm eine beherrschende amtliche Stellung zu geben. Es lag nahe, zu diesem Zwecke an eine Vereinigung der Leitung beider Hofmusik-Institute zu denken, wodurch ein Feld der Thätigkeit geschaffen wäre ähnlich demjenigen, welches die deutschen Hofkapellmeister bestellten. Aber man hat sich wohl bald überzeugt, daß der Plan unter englischen Verhältnissen unausführbar war. Von den beiden Zweigen der Hofmusik ging hier jeder nach alten Satzungen in seinen eignen Wegen; eine wirkliche Ineinsbildung fand nicht statt. Daß die Hofmusik das gesammte öffentliche Musikwesen beherrschen und leiten sollte, daran war in London nicht zu denken, denn völlige Freiheit in dieser Beziehung betrachtete man dort als selbstverständlich.[1]

1735.

Seit 1729 waren abgegangen *Gosling*, *Bentham*, *Edwards*, *Battell*, *Aspinwall* und *Gethin*, für welche eintraten:

Edward Pordage,	Richard Howe,
John Abbott,	Richard Powell,
David Cheriton,	Edward Lloyd.

---

[1] Bei dieser Erwähnung Händel's möge noch bemerkt werden, daß er im Jahre 1728 zum ersten mal in Chamberlayne's Register erscheint und zwar in dem Haushalt der beiden jüngsten Prinzessinnen Amelia und Carolina neben oder vielmehr unter dem Tanzmeister:

»Dancing-Master, Mr. Glover,	240	0	0
Musik-Master, Mr. George-Frederic Handell,	200	0	0«

(p. 267). In späteren Jahrgängen wird der Name richtig »Handel« gedruckt und seit 1748 steht er vor dem Tanzmeister, aber nicht mit erhöhtem Einkommen.

Die zehn Knaben sind jetzt vollzählig:

John Randall,
John Beard,
James Butler,
Price Cleavely,
John Moore,
James Allen,
Thomas Barrow,
Robert Denham,
Thomas Morland,
John Wynn.

(Chamberlayne, p. 125.)

1736.

Weldon war am 7. Mai 1736 gestorben, wie schon erwähnt. Sein Platz wurde nicht sofort wieder besetzt, dagegen ließ man Gates, der jetzt sämmtliche Ämter des seligen Croft bei den Kindern überkommen hatte, zwei Sänger-Einnahmen zufließen, so daß er sich auf £ 466 stand.

Von den »Gentlemen« fehlen jetzt elf: *Jennings*, *Washbourne*, *Carleton*, *Baker*, *Chittle*, *Sharp*, *Pordage*, *Abbott*, *Howe*, *Powell* und *Lloyd*, deren Plätze unbesetzt blieben. Hierdurch sank die Zahl der Mitglieder von 27 plötzlich auf 16, und damit beginnt der große Verfall oder die Einschrumpfung dieses kirchlichen Institutes. Im Jahre 1741 war die Kapelle sogar bis auf 12 Sänger herunter gekommen; sie erhob sich in den folgenden Jahren auf 15, gelangte aber nicht wieder zu der stattlichen Besetzung der früheren Zeit. Diese Kirchenmusik spürte also auch die Erschütterung, welche die damaligen musikalischen Verhältnisse zerrüttete. Über die näheren Ursachen, weßhalb sie in Mitleidenschaft gezogen wurde, ist nichts weiter bekannt geworden, als daß die Theilnahme des Hofes mehr und mehr erkaltete. Sah dieser auch seinen Plan durchkreuzt, Händel die Oberleitung der gesammten Hofmusik zu übertragen, so wurde dennoch bei jeder feierlichen Gelegenheit nur der deutsche Tonsetzer für die Komposition berufen mit Umgehung der amtlich dafür Angestellten. Um diese Zeit erlahmten auch die musikalischen Aufführungen in mehreren anderen Ländern bedenklich, namentlich Opern und Kirchenchöre geriethen in Verfall.

Von den Knaben waren zwei ausgeschieden: *John Randall* und *John Beard*, welche sich schon im Kirchenchor hervorthaten und später als Musiker und Sänger eine bedeutende Stellung einnahmen. Ihre Plätze wurden besetzt mit

William Randall,
Edmund Henry Purcel.

(Chamberlayne, p. 205—206.)

1737.

In der Kapelle ging weiter keine Änderung vor, als daß Weldon's

beide Ämter vergeben wurden. Seinen Organistendienst bekam

Jonathan Martin,

und Komponist wurde

William Boyce.

(Chamberlayne, p. 218—219.) Mit Boyce kam derjenige Mann in die Kapelle, welcher später der Leiter derselben wurde und das Institut in seinem alten Ansehen zu erhalten gewußt hat.

1741.

Martin, der frühere Kapellknabe, scheint hier nur wenige Jahre als Organist fungirt zu haben, denn jetzt steht an seiner Statt

Mr. Trevor, Organist.

Weitere Änderungen waren inzwischen nicht vorgekommen, selbst nicht unter den Knaben. Der berühmte Shore wird hier »Serjeant« genannt, welches sein Titel als Trompeter war. Er und der Violinist hatten Dienst an Sonntagen wie zu jeder anderen Zeit, wenn ein Mitglied der königlichen Familie zugegen war (»Lutenist to attend on Sundays, and at all other times when any of the Royal Family are present, Serjeant *Shore*, — Violist, to attend in the same manner, Mr. *Francois Goodsens*«). Shore erhielt dafür £ 41, 10 s., Goodsens £ 40, wie schon erwähnt.

Eine bemerkenswerthe Notiz, welche diesmal dem Verzeichniß der 12 Sänger beigefügt wird, besagt, daß jeder der Sänger wie der Priester für die Monate, in denen er zum Dienst verpflichtet war, jährlich £ 73 bezog (»The Priests and Gentlemen in Ordinary, with their respective Months of Waiting, for which they have each of them a Salary of 73 l. per ann.«). Die acht gewöhnlichen Priester der Kapelle hatten im Jahre nur sechs Monate Dienst, und wechselten monatlich. Aus den obigen Worten müssen wir schließen, daß bei den Musikern derselbe Wechsel im Dienst stattfand. Der Chor war also für gewöhnlich sehr bescheiden, indeß für die Hauptsache, den liturgischen Theil oder den sogenannten »Service«, immer noch ausreichend. Bei Festzeiten wird sodann die ganze Kapelle zusammen getreten sein. (Chamberlayne, p. 232—233.)

1743.

Die langjährigen Mitglieder Dr. *Turner* und *John Church* waren gestorben. Aufgenommen wurden vier neue Sänger:

Prince Gregory,	Talbot Young,
Anselm Baily,	Francis Rowe.

Weitere Veränderungen fanden nicht statt. Gates verwaltete nach wie vor sein Amt als Lehrer und Nährer der Knaben. (Chamberlayne, p. 197—198.)

1745.

Einige bedeutende alte Sänger, die auch in den Partituren der Händel'schen Anthems mehrfach genannt sind, waren wieder durch den Tod abberufen: *Samuel Weely, Francis Hughes, James Chelsum* und *Thomas Bell.* Ihre Stellen wurden besetzt mit

Mr. [Benjamin] Mints,	Mr. [William] Richardson.
Mr. [Robert] Wass,	Mr. [Nicholas] Ladd.

Chamberlayne (p. 208—209) läßt hier sämmtliche Vornamen fort, wie es oft von ihm geschieht. Dieselben konnten aus dem Cheque-book (p. 54—55) nachgetragen werden, welches zugleich die genaueren Daten liefert. Nach diesem trat Mints (der aber dort richtiger *Mence* geschrieben wird) am 14. April 1744 für Hughes ein; Wass am 13. März 1744 für Baily, der in der Kapelle blieb, aber Priester wurde; Richardson schon am 10. Mai 1743 für Bell; Ladd am 15. August 1743 für Chelsum. Für Weely (Weeley) wurde am 12. November 1743 ein *Thomas Vandernan* aufgenommen, der bei Chamberlayne fehlt. Noch auffallender ist, daß am genannten 14. April 1744 in *William Savage* ein zweiter Sänger ausdrücklich für den verstorbenen Hughes vereidigt wurde. Wie solches möglich war und warum der Staatskalender die Genannten erst später registrirte, wird sich schwerlich aufklären lassen.

Der Tenorist Mence kommt auch bei Händel vor, im Autograph eines bisher unbekannten Stückes, welches mit dem »Messias« in Verbindung steht und von mir soeben in dem Facsimile dieses Oratoriums S. 285 veröffentlicht ist. Händel schreibt den Namen »Menz«.

Bemerkenswerth ist auch, daß die Kapellknaben von 1736 sämmtlich noch 1745 als vorhanden aufgeführt sind. Demnach würden sie zehn Jahre lang aktiv gewesen sein. Aber Chamberlayne hat vielleicht aus Nachlässigkeit die alte Liste gedruckt, ohne sich nach den Änderungen zu erkundigen.

1748.

Baily fehlt jetzt in der Sängerliste und steht unter den Priestern als »The Rev. Mr. Baily«. Nach dem Cheque-book (p. 54) wurde er bereits am 13. März 1744 Priester, obwohl Chamberlayne ihn noch 1745 als Sänger aufführt. Beides kann richtig sein, denn wenn auch im Cheque-book (p. 55) ausdrücklich steht, daß Robert Wass an demselben 13. März 1744 diejenige Stelle als Sänger erhielt, welche durch den Abgang von Baily frei geworden war (»vacant by the resignation of Mr. Anselm Baily«): so wissen wir doch jetzt aus dem oben bereits angeführten Händel'schen Musikstücke, daß Baily auch noch

nach seinem Amtswechsel in der Kapelle mitsang, denn Händel schrieb ein duettirendes Solo für Mence und Baily. Mence kam aber erst am 14. April 1744 in die Kapelle, also einen Monat nach Baily's Resignation. Diese scheinbar sich widersprechenden Nachrichten haben auch noch wegen der Zeitbestimmung der genannten Händel'schen Komposition eine besondere Bedeutung und sind deßhalb von mir in dem Vorbericht zu der Facsimile-Ausgabe des »Messias« S. XI—XII näher erörtert.

Richardson starb jung am 15. Juni 1747. Zwei neue Sänger wurden aufgenommen:

Robert Denham,
Thomas Barrow.

Die Kapellknaben waren jetzt sämmtlich neu:

Hugh Cox,	Samuel Champnes,
John Buswell,	William Monk,
William Shaller,	Richard Randall,
Thomas Dupuis,	Thomas Houghton,
James Abington,	Joseph Waller.

(Chamberlayne, p. 115—116.)

1755.

Außer *Rowe* und *Mence* [von Chamberlayne beständig »Mints« gedruckt] fehlte jetzt auch *John Mason*, der noch zu der alten Garde von 1710 gehörte. Von dieser war jetzt nur noch Bernhard Gates übrig, welcher, wie sein Kollege Mason, schon 1708 Kapellsänger wurde. Gates hatte aber dieses vor Mason voraus, daß er vorher Kapellknabe im königlichen Kirchenchor war; als solcher wird er in Chamberlayne's Register vom Jahre 1702 genannt. Er ist daher in der ganzen hier beschriebenen Zeit derjenige, dessen Leben am ausschließlichsten und längsten in dieser Kirchenkapelle verbracht wurde. Im Jahre 1758, wo er sein 50jähriges Sänger-Jubiläum beging, nahm er Abschied von dem alten Institut, lebte zu North Aston noch bis zum 3. November 1773 und brachte sein Alter auf 88 Jahre. Einer der letzten und fähigsten seiner vielen Schüler, der vorhin genannte Knabe und spätere Genosse der Kapelle, Dr. Thomas S. Dupuis, dem auch Händel in seinen Oratorien unter der Bezeichnung »der Knabe (the Boy)« mehrfach Sologesänge übertragen hat, ließ in der dortigen Kirche eine Gedenktafel für ihn errichten. Begraben ist er im Nordkloster der Westminster-Abtei. (*Rimbault*, Cheque-book, p. 228.)

Die neuen Mitglieder der Kapelle hießen:

Thomas Baildon,
John Buswell,
Chute Cox.

Die Knaben von 1748 waren sämmtlich abgegangen. An ihre Stelle traten:

Samuel Arnold,	Charles Morton,
Nichalas Steele,	Bernard Edmonds,
George Medley,	Henry James Hamilton,
Peter Valton,	John Christian Luther,
John Reynolds,	Thomas Smart.

(Chamberlayne, p. 112—113.) Auch die Plätze der beiden Solo-Instrumentisten waren neu besetzt. »Sergeant« *Shore*, der Erfinder der Stimmgabel, starb am 20. November 1752. Als Trompeter erhielt er schon einige Jahre zuvor (s. S. 472) den gleich berühmten *Valentin Snow*, welcher die Trompeten-Soli in Händel's Arien bewundernswerth ausführte, zum Nachfolger. Aber Lautenspieler für die Kapelle wurde

John Immyns,

ein enthusiastischer Dilettant, der erst mit dem 40. Jahre anfing die Laute zu lernen. Den Dienst des Violinisten *Goodsens* bekam

Peter Gillier,

jedoch bereits vor vielen Jahren, denn nach dem Cheque-book (p. 53) wurde er am 18. Januar 1742 angenommen für den verstorbenen Goodsens, der trotzdem in Chamberlayne's Registern noch jahrelang als lebend und aktiv aufgeführt wird. Die Musiker müssen sich im Ganzen doch herzlich wenig um das gekümmert haben, was im Staatskalender stand.

Am 1. November 1755 starb auch Dr. *Maurice Green*, und damit trat derjenige Mann vom Schauplatz ab, welcher durch besondere Beflissenheit, durch gerade und krumme Wege die Ämter von Croft und Eccles in sich zu vereinigen wußte. Zwanzig Jahre lang leitete er gewissermaßen beide Institute. Aber auch nur gewissermaßen, denn von einer wirklichen Leitung, wie der Hof sie um 1728 beabsichtigt zu haben scheint, konnte keine Rede sein, da die beiden Kapellen in der alten Theilung von »weltlich und geistlich (divine and civil)« beharrten. Der Kirchenchor mit seiner Ritualmusik bedurfte überhaupt keiner anderen Leiter, als Sänger und Organisten, weßhalb der Knabenmeister Gates für diese Kapelle auch mehr bedeutete, als der Komponist Greene. Es ist bezeichnend, daß Greene's Name in dem Cheque-book bis 1744 überhaupt nicht vorkommt.

Greene's Nachfolger in den Ämtern beider Kapellen war sein Kollege, Freund, und zum Theil auch Schüler Dr. *William Boyce*. Als dieser 1779 starb, theilte man die Ämter wieder; für den Kirchenchor wurde *Dupuis*, für die instrumentale Hofmusik *Stanley* ernannt. Boyce führte ein Werk aus, welches Green in den letzten Jahren

geplant und vorbereitet hatte, nämlich eine Sammlung der englischen Kirchen- oder Kathedral-Musik seit der Reformation, und brachte dieselbe in drei großen Foliobänden zum Druck unter dem Titel:

Cathedral Music, being a Collection in score of the most valuable and useful Compositions for that Service by the several English Masters.

(London, 1760. Zweite Auflage 1788.)

Nicht nur als dieses Werk zuerst erschien, hatte es »nicht seines Gleichen in der Welt«, wie Hawkins (History V, 407) mit Recht sagen konnte, sondern auch heute noch nimmt es eine solche Stellung ein. Der Grund ist kein zufälliger, er liegt in der Sache. Die anglikanische Kirche hat ihren musikalischen Dienst liturgisch so gefestigt, daß er eine abgerundete Einheit und Selbständigkeit gewann, welche der weiteren Entwicklung nicht nur Raum gewährte, sondern auch Halt und Festigkeit verlieh. Deßhalb waren sogar mäßige Kräfte im Stande, den Bau der Vorzeit weiter zu führen, während in der deutschen evangelischen Kirchenmusik selbst die größten Meister nur ein einsames Werk vollbringen konnten, ein Werk, welches sie selbst begannen und ihre Nachfolger dann hurtig wieder abtrugen.

Es ist nicht zweckdienlich und konnte deßhalb auch nicht die Absicht sein, obige Sänger- und Musiker-Verzeichnisse mit den vorhandenen Hülfsmitteln zu erweitern und dadurch die kahlen Register in kleine Biographien zu verwandeln. Die eingestreuten Bemerkungen werden vielleicht hin und wieder als Lichtstreifen die Zeit erhellen, sie sollen aber hauptsächlich nur dazu dienen, den Werth und die Eigenthümlichkeit der hier mitgetheilten Quelle, Chamberlayne's Register, richtig schätzen zu können. Die Dürftigkeit derselben ist handgreiflich; weder sind bei den Sängern die Stimmen noch bei den Musikern die Instrumente angegeben.

Kritiken und Referate.

Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons (für Tenor, Diskant und Kontratenor) von *Gilles Binchois* (c. 1425) aus dem Codex Mus. Ms. 3192 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in moderne Notierung übertragen, mit neuem (deutschem) Text herausgegeben von Dr. *Hugo Riemann*. Als Manuskript gedruckt. Wiesbaden 1892. Gr. 4. 12 Seiten Text und 7 Seiten Noten.

Von Binchois, dem Zeitgenossen und Nebenbuhler Dufay's, von dem bisher nur eine einzige Komposition bekannt war, bringt uns der durch andere Arbeiten auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musik bekannte Gelehrte eine kostbare und reizvolle Gabe, sechs bisher unbekannte weltliche Lieder. Die Einleitung bietet zunächst eine Übersicht dessen, was über Binchois' Leben und Werke bisher bekannt ist', und beschreibt sodann ausführlich den Codex, vier von alten Buchdeckeln abgelöste Pergamentdoppelblätter, auf denen 11 Chansons, 5 unvollständig, 6 vollständig, notirt sind. Die Art der Notation ist die schwarz-rothe, die Vorgängerin der späteren weiß-schwarzen. Wenn jedoch Riemann vermuthet, daß von Binchois Stücke nur in der älteren Notationsform existirten, so ist auf den Codex 37 des *Liceo musicale* in Bologna hinzuweisen, der in seiner ersten Hälfte roth-schwarz, in seiner zweiten Hälfte weiß-schwarz notirt ist und der gerade in seiner zweiten Hälfte Kompositionen von Binchois auch in jüngerer Notirung enthält. Der Gebrauch der rothen Note in Binchois Chansons ist der im 15. Jahrh. allgemein übliche; jedoch merkt Riemann eine bisher noch nicht beobachtete Verwendung der rothen Note an: der Gebrauch rother Minimen im Sinne von Semiminimen. Die eigenthümlichen rothen (leeren) Punkte finden sich bei Philipp von Caserta (Coussemaker, Scriptores III, 120) besprochen, von jenem besondern Gebrauch der rothen Noten aber weiß dieser Schriftsteller nichts.

Es folgt eine Charakteristik des Kompositionsstiles, Betrachtungen über einzelne rhythmische und harmonische Eigenthümlichkeiten, eine Rechtfertigung zweier Textemendationen, sodann die Besprechung jedes einzelnen Liedes, endlich die Übertragung der sechs vollständig erhaltenen Lieder nebst einer Zugabe, der Neuentzifferung des schon früher bekannten *Ce mois de may*.

Der Musikphilologe, der der Meinung ist, daß die Werke Binchois' und der alten Niederländer, unbeschadet einzelner seltener Aufführungen, denn doch mehr ein Objekt gelehrter Forschung als tägliches Konzertbrod sind, wird bei

der vorliegenden Ausgabe mit manchem nicht einverstanden sein; so mit dem Mangel einer ins Einzelne gehenden Besprechung aller Stellen mit abweichender Notation; mit der Verkürzung der Noten in der Übertragung auf den vierten Theil ihres Werthes; mit der Notation in modernen Schlüsseln (der Tenor ist sogar in modernster Weise um eine Oktave höher im Violinschlüssel notirt, und das auch bei den unvollständig erhaltenen Liedern, bei denen doch keine Aussicht auf praktische Ausführung ist); mit der poetischen (aber doch sehr freien Textübertragung.

Aber eine nur philologisch brauchbare Textausgabe zu liefern, war durchaus nicht Riemann's Absicht. Sein Zweck war vielmehr »Binchois wieder lebendig zu machen«, seinen Kompositionen eine Stelle im Konzertsaal zu erobern, historischen Konzerten neues und interessantes Material zu liefern. Und diese Absicht ist keine unrühmliche; beginnt ja doch der nie genug zu pflegende historische Sinn auch bei unsern praktischen Musikern und bei unserm Konzertpublikum immer festere Wurzeln zu schlagen und haben wir ja doch erst in diesem Sommer bei der Wiener Musikausstellung anläßlich der Konzerte des Amsterdamer a cappella-Chores mit Staunen erfahren, welch bedeutende Wirkungen die Kompositionen Dufay's, Obrecht's und Okeghem's, von vorzüglich geschulten Sängern vorgetragen, noch heute hervorzubringen imstande sind. Sie ist auch keine verfehlte; denn schließlich ist ja der Zweck aller kunsthistorischen Forschung auch der, der Nachwelt Befähigung und Gelegenheit zu verständnißvollem Genusse der Kunstwerke der Vorzeit zu geben und sie durch Darbietung des Schönen zum Schönen zu erziehen. Man hängt doch auch in den Gemäldegallerien die Werke der alten Meister deswegen auf, damit sie vom Publikum besehen werden.

Von diesem Standpunkt aus bietet Riemann's Ausgabe sehr anerkenneswerthes; daß die Ergebnisse der neuesten Forschungen gewissenhaft verwerthet sind, zeigt, wenn nicht schon der Name des Herausgebers dafür Bürgschaft böte, jede Seite. Er hat es aber auch verstanden, die Kunstwerke uns so darzubieten, daß der freie und mühelose Genuß derselben durch das philologische Arbeitsgerüste nirgends verdeckt ist. Für alles, was zur praktischen Ausführung und Wiederbelebung nothwendig ist, hat er in bester Weise vorgesorgt, sodaß man das Heft nur in die Hand zu nehmen und zu singen braucht. Für historische Konzetre ist mit Riemann's Arbeit wieder ein Stück Pompeji ausgegraben. Es ist kein Zweifel, daß die Chanson's Binchois' sich in solchen bald einen bedeutenden Platz werden erobert haben. Ganz besonders ist dieses zu erwarten von dem vierten Stück »*vostre alee me desplaist*«, das mit seinen kanonischen Nachahmungen fast modern wirkt. Aber auch das tief leidenschaftliche folgende »*Deul angoisseux*« wird heute auf verwandte Stimmungen stoßen und den Beweis liefern, daß auch den Meistern des 15. Jahrh. die Kunst der Individualisirung, die wir gern als Errungenschaft der neueren Zeit in Anspruch nehmen, nicht fremd gewesen ist.

Kremsier. **Oswald Koller.**

In den Mittheilungen der Deutschen Mathematischen Gesellschaft in Prag, Jahrgang 1892 veröffentlicht Prof. Ernst Mach einen Beitrag zur Geschichte der Akustik, welcher Einige der Entdeckungen Sauveur's in ein neues Licht setzt. Aus den in den Memoiren der Pariser Akademie im Anfang des 18. Jahrhunderts veröffentlichten Entdeckungen Sauveur's wird von Mach nachgewiesen, wie nahe Sauveur dem Standpunkte war, welchen anderthalb Jahrhunderte später

35*

erst Helmholtz vollständig gewonnen hat. Die Histoire de l'Academie von 1700 theilt uns mit, daß es Sauveur gelungen sei, aus der Musik ein naturwissenschaftliches Forschungsobjekt zu machen und daß er die betreffende neue Wissenschaft »Akustik« genannt habe. In der ersten Veröffentlichung erwähnt Sauveur auf fünf Blättern eine ganze Reihe von Entdeckungen, die in dem nächstfolgenden Bande der Akademie weiter erörtert werden. Die einfachen Schwingungszahlenverhältnisse der Konsonanzen behandelt Sauveur als etwas allgemein Bekanntes. Er hofft durch weitere Untersuchungen die Hauptregeln der musikalischen Komposition zu ermitteln und in die »Metaphysik des Angenehmen« als deren Hauptgesetz er die Verbindung der »Einfachheit mit der Mannigfaltigkeit« angiebt, einzudringen. Ganz wie später noch Euler und Andere hält er eine Konsonanz für desto besser, durch je kleinere ganze Zahlen das Schwingungszahlenverhältniß ausgedrückt werden kann, weil je kleiner diese Zahlen, desto häufiger die Schwingungen beider Töne coincidiren und desto leichter aufzufassen sind. Als Grenze der Konsonanz gilt ihm das Verhältniß 5:6, wiewohl er sich nicht verhehlt, daß die Übung, die Schärfung der Aufmerksamkeit, die Gewohnheit, der Geschmack und sogar das Vorurtheil bei dieser Frage mitspielt, daß dieselbe also keine rein naturwissenschaftliche ist. Hier könnte bemerkt werden, daß der geschichtliche Gang der Vervollkommnung des Geschmackes eine bedeutungsvolle Thatsache bilde.

S. erstrebt vor allem genauere quantitive Unterscheidungen, wünscht zunächst einen fixen Ton von 100 Schwingungen als Grundlage der musikalischen Stimmung zu bestimmen, da ihm die Fixirung der Stimmung durch die üblichen Stimmpfeifchen, deren Stimmungszahl unbekannt war, ungenügend erscheint. Anstatt der von Mersenne verwendeten Saite mit Spannung, die S. verkleinert, verwendet er zur Erzielung größerer Sicherheit die den Orgelbauern seiner Zeit bekannten Schwebungen (*battemens*), die er richtig durch das abwechselnde Coincidiren und Alterniren gleicher Schwingungsphasen ungleich gestimmter Töne erklärt. Jeder Coincidenz entspricht eine Tonanschwellung und demnach der Zahl der Stöße in der Sekunde die Differenz der Schwingungszahlen.

Nimmt man also zwei Orgelpfeifen zu einer dritten im Verhältniß der kleinen und großen Terz, so bilden erstere zu einander das Schwingungszahlenverhältniß 24:25, das heißt auf je 24 Schwingungen der tieferen fallen 25 der höheren und ein Tonstoß. Geben beide Pfeifen zusammen vier Schwebungen in der Sekunde, so hat die höhere den fixen Ton von 100 Schwingungen. Die betreffende offene Pfeife hat dann die Länge von 5 Fuß. Hiermit sind auch die absoluten Schwingungszahlen aller übrigen Töne bestimmt.

Es ergiebt sich sofort, daß die 8 mal längere Pfeife von 40 Fuß die Schwingungszahl $12^1/_2$ giebt, welche Sauveur dem tiefsten hörbaren Ton zuschreibt, sowie daß die 64 mal kürzere 6400 Schwingungen ausführt, welche S. für die obere Hörgrenze hält. S's Princip der Zählung der »unwahrnehmbaren Schwingungen« ist mit geringen Modifikationen bis auf den heutigen Tag das feinste und einfachste Mittel zur genauen Bestimmung der Schwingungszahlen.

S's weitere Entdeckung war noch wichtiger: durch einen zufällig nicht vollkommen anliegenden Steg, welcher die Schwingungen nur unvollkommen hemmte, entdeckte er die harmonischen Obertöne der Saite zunächst durch das Ohr (S. bediente sich hierbei der Mithülfe von Leuten, welche mit feinem musikalischem Gehör begabt waren) und erschloß hieraus die Abtheilung derselben in Aliquottheile. Durch die Aufsetzung verschieden gefärbter Papierreiter auf die Knoten (*noeds*) und Bäuche (*ventres*) war auch die Saitentheilung bei Angabe der zu ihrem Grundton (*son fondomental*) gehörigen Obertöne (*sons harmoniques*). Bei diesen Versuchen beobachtete S. auch das Mitschwingen einer Seite bei Erregung einer

anderen gleichgestimmten; er fand auch, daß der Oberton einer Saite durch eine andere auf denselben gestimmte Saite ansprechen kann und entdeckte weiter, daß bei Erregung einer Saite an einer andern ungleichgestimmten Saite der gemeinsame Oberton anspricht. Es folgt hieraus unabweislich, daß die erregte Saite mit ihrem Grundton zugleich Obertöne giebt. Er bespricht das gleichzeitige Erklingen der Obertöne und des Grundtones, zieht aber daraus keine weitern Konsequenzen, was für seine Theorie verhängnißvoll wird. Rameau hat darauf bekanntlich sein Harmoniesystem gegründet. S. selbst macht die weitere Beobachtung, daß die Schwebungen dem Ohr unangenehm sind. Er meint aber die Schwebungen nur dann gut zu hören, wenn weniger als sechs in der Sekunde stattfinden; Schwebungen in größerer Zahl hält er für nicht gut beobachtbar und für nicht störend. Er erkennt richtig in den Schwebungen die Störung des Zusammenklanges, auf welche »muthmaßlich« alle Disharmoine zurückführen ist. Nach seiner Auffassung müßten aber alle weiten Intervalle Konsonanzen, alle engen Intervalle Dissonanzen sein. Diese Mängel bemerkt R. Smith in seinem bisher fast gar nicht beachteten Buche »*Harmoniees or the philosophy of musical Secunds. Cambridge* 1749«. Smith bleibt zwar selbst in der älteren Sauveur'schen meist Euler zugeschriebenen Auffassung befangen, macht aber selbst wieder einen Schritt vorwärts, indem er außer den von Sauveur in Betracht gezogenen Schwebungen noch andere »Rauhigkeiten« (*roughness*) bemerkt, welche sich bei näherer Untersuchung unter Festhalten des Sauveur'schen Gedankens als die Schwebungen der Obertöne enthüllt hätten, womit die Theorie den Helmholtz'schen Standpunkt erreicht hätte.

Indem Mach die Unterschiede der Sauveur'schen Auffassung von der Helmholtz'schen überblickt, kommt er zu folgenden Conclusionen: 1) Die Ansicht, nach welcher die Konsonanz auf der häufigen regelmäßigen Coincidenz der Schwingungen, auf der leichten Zählbarkeit derselben beruht, erscheint auf dem neuen Standpunkte als unzuläßig. Wohl sind die einfachen Schwingungszahlenverhältnisse mathematische Merkmale der Konsonanz und physikalische Bedingungen derselben, da hieran die Coincidenz der Obertöne mit ihren weiteren physikalischen und physiologischen Folgen gebunden ist. Allein eine physiologische oder psychologische Erklärung der Konsonanz ist hiermit nicht gegeben, schon deßhalb nicht, weil in dem akustischen Nervenerregungsproceß nichts mehr von der Periodicität des Schallreizes zu finden ist. 2) In der Anerkennung der Schwebungen als Störungen der Konsonanz stimmen beide Theorien überein. Die Sauveur'sche Theorie berücksichtigt jedoch nicht, daß der Klang zusammengesetzt ist und daß vorzugsweise durch die Schwebungen der Obertöne die Störungen des Zusammenklanges weitere Intervalle enstehen. Ferner hat Sauveur mit der Behauptung, daß die Zahl der Schwebungen weniger als sechs in der Sekunde betragen müsse, um Störungen zu bewirken, nicht das Richtige getroffen. Schon Smith weiß, daß sehr langsame Schwebungen nicht stören und Helmholtz hat für das Maximum der Störung eine viel höhere Zahl (30) gefunden. Endlich hat Sauveur keine Rücksicht darauf genommen, daß die Zahl der Schwebungen zwar mit der Verstimmung zunimmt, dafür aber die Stärke derselben abnimmt. »Darf man aus der Geschichte dieser Theorie eine Moral ziehen, so kann es in Anbetracht der Sauveur'schen Irrthümer, die so nahe an der Wahrheit liegen, nur die sein, auch der neuen Theorie gegenüber einige Vorsicht zu üben. Und in der That scheint hiezu Grund vorhanden zu sein. Der Umstand, daß der Musiker niemals einen besser konsonirenden Akkord auf einem schlechter gestimmten Klavier mit einem weniger konsonanten auf einem guten Klavier verwechseln wird, obgleich die Rauhigkeit in beiden Fällen die Gleiche sein kann, lehrt hinlänglich, daß der Grad der Rauhigkeit nicht die einzige Charakteristik einer Harmonie ist. Wie der Musiker weiß, sind selbst die harmonischen

Schönheiten einer Beethoven'schen Sonate auf einem schlecht gestimmten Klavier schwer umzubringen; sie leiden hiebei kaum mehr als eine Raphael'sche Zeichnung in groben und rauhen Strichen ausgeführt. Das positive physiologisch-psychologische Merkmal, welches eine Harmonie von der andren unterscheidert, ist durch die Schwebungen nicht gegeben. Dieses Merkmal. kann auch nicht darin liegen, daß z. B. beim Erklingen der großen Terz der fünfte Partialton des tieferen Klanges mit dem vierten des höheren zusammenfällt. Dieses Merkmal hat ja nur Geltung für den untersuchenden abstrahierenden Verstand; wollte man dasselbe auch für die Empfindung als maßgebend ansehen, so würde man in einen fundamentalen Irrthum verfallen, der analog wäre dem sub. 1 angeführten.« Wäre es ausführbar, den einzelnen tonempfindenden Organen unperiodische (z. B. galvanische) Reize zuzuführen, dann könnten sich, meint Mach, die positiven physiologische Merkmale der Intervalle wahrscheinlich bald enthüllen, während die Zuführung von kurz dauernden, also ebenfalls schwebungslosen akustischen Reizen wieder den Übelstand einer nur ungenau bestimmten Tonstufe mit sich führen.

Mit dieser Veröffentlichung hat Prof. Mach eine willkommene Ergänzung gegeben zu den diesbezüglichen Bemerkungen in seinen beiden Büchern, »Einleitung in die Helmholz'sche Musik Theorie« (Populär für Musiker dargestellt; Graz, Leuschner & Lubensky 1866) und »Beiträge zur Analyse der Empfindundungen« (Jena, G. Fischer 1886), S. 113 »die Tonempfindung«, eine Ergänzung, welche nicht nur, wie der Autor bescheidentlich meint, für den feinsinnigen Musiker von Interesse ist, sondern durch die Schlußthesen neuerlich Erörterungen anregt und neue Bahnen weist, für die ihm Musiker und Forscher zu gleich großem Dank verpflichtet sein müssen.

Prag. Guido Adler.

L. A. Zellner, Vorträge über Akustik (Zwei Bände. 420 und 346 pp.) Wien, Pest, Leipzig. A. Hartleben.

Das zwei stattliche Bände umfassende Werk enthält, wie der Verf. in einem kurzen Vorwort darlegt, die Vorträge, welche er im Laufe der letzten Jahre im Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gehalten hat; dasselbe will nicht als ein Lehrbuch der Akustik angesehen sein, sondern als ein Nachschlagebuch für seine Hörer und vielleicht auch als ein praktischer Wegweiser für Solche, welche beabsichtigen, ähnliche Vorträge an musikalischen Instituten zu halten. Das Buch wendet sich also in erster Linie an den Musiker, um ihm, durch Theorie und Experiment, das Verständniß für die wissenschaftlichen Grundlagen seiner Kunst zu erleichtern, — ein Unternehmen, das bei dem verhältnißmäßig großen Mangel an Lehrbüchern auf diesem Gebiet jedenfalls dankbar begrüßt werden muß, und zwar wohl noch aus weitergehenden Gründen, als den vom Verfasser selber dafür angeführten. Im Beginn des ersten Vortrages wird nämlich der Satz, daß der Musiker nicht unterlassen sollte, sich auch mit der wissenschaftlichen Seite seiner Kunst zu beschäftigen, lediglich damit begründet, daß derselbe sonst den Erscheinungen, welche der Klang darbietet, fremd gegenüberstehen und die Gefahr der Beschämung laufen würde, von dem nächstbesten Laien darüber belehrt zu werden. Wenn dies die erschöpfende Antwort wäre auf die ebenso schwierige wie interessante Frage, ob und wieweit der praktische Musiker, Virtuose wie Komponist, aus einem wissenschaftlichen Studium alles dessen, was zur Musik gehört, Nutzen

ziehen kann, so wäre es für ihn doch wohl gerathener, seine Zeit auf die Erwerbung einträglicherer Kenntnisse zu wenden und jenes Studium den Naturforschern und Philosophen zu überlassen.

Der gesammte vielseitige Inhalt des Werkes ist naturgemäß in drei Hauptabtheilungen gegliedert, eine physikalische, eine physiologische und eine ästhetische. Von diesen ist die erste Abtheilung, betitelt: »Die physikalische Entwicklung des Tonmaterials«, die weitaus umfangreichste und nimmt den ganzen ersten Band ein. Sie enthält in ihrer ersten Hälfte eine Darlegung der allgemeinen physikalischen Gesetze, welche die Entstehung und Ausbreitung der Töne beherrschen, in der zweiten eine eingehende Besprechung der verschiedenen einzelnen als Tonerreger dienenden Körper.

Die erste Hälfte des physikalischen Theils ist leider wohl als der am wenigsten gelungene Abschnitt des Werkes zu bezeichnen. Schon die Methode der Darstellung giebt zu principiellen Bedenken Anlaß. Der Verf. verräth überall die Neigung, die physikalischen Sätze, um die es sich hier handelt, lieber aus allgemeinen theoretischen Gesichtspunkten abzuleiten, als sie zunächst der direkten Einzelerfahrung zu entnehmen und dann erst entsprechend zu verallgemeinern. Der deduktive Beweis hat ja allerdings den großen Vorzug, daß er das Problem gleich von der allgemeinsten Seite anfaßt und erledigt, aber, um überzeugend zu wirken, muß er einmal vollkommen einwurfsfrei und außerdem auch vollkommen verständlich sein. Letztere Bedingung erfordert eine wesentliche Rücksichtnahme auf das Publikum; je weniger dasselbe fachwissenschaftlich vorbereitet ist, um so vorsichtiger muß man mit der Verwendung eines solchen Beweises verfahren; im andern Falle wird man nie überzeugen, sondern entweder nur äußerlich imponiren, oder aber die Achtung vor der exakten Forschungsweise schädigen. Im vorliegenden Falle, wo zwar musikalische, aber nicht physikalische Bildung beim Leser vorausgesetzt ist, würde es sich daher empfohlen haben, in diesem Abschnitt des Werkes den induktiven Weg durchaus zu bevorzugen, oder wenigstens da, wo man eine deduktive Betrachtung für nützlich hält, mit besonderer Sorgfalt ihre Zuverlässigkeit und Verständlichkeit zu überwachen.

Der Verf. hat diese Bedingung nicht in wünschenswerthem Maaße erfüllt: er beginnt z. B. sein Thema, statt mit den einfachen, jedem Laien wohlbekannten Erfahrungsthatsachen, welche uns die Schallempfindung liefert, damit, daß er seine Leser an einen theoretischen Ort führt, wo absolute Finsterniß, absolute Stille und absolute »Temperaturlosigkeit« herrscht, und daran anknüpfend die Schilderung einer auf den ersten Anblick blendenden, aber längst als unhaltbar erkannten Hypothese entwirft: daß nämlich die physikalischen Schwingungen, welche die Empfindungen des Tones, der Wärme, des Lichtes in uns erregen, sich wesentlich nur durch die Schnelligkeit ihrer Periode unterscheiden sollen. Aber noch mehr: er unternimmt es, Sätze theoretisch abzuleiten, die eines allgemeinen Beweises überhaupt garnicht fähig sind, wie z. B. (p. 23) den Fundamentalsatz der Akustik (von Mersenne), daß die Tonhöhe nur von der Schwingungszahl abhängt. Dieser Satz ist nichts anderes als eine ausnahmslos gemachte physiologische Erfahrung, es wäre gänzlich aussichtslos, einen Beweis desselben auf rein physikalischer Grundlage ersinnen zu wollen. Ebenso ist es bis heute unmöglich, die Tonstärken verschieden hoher Töne mit einander durch ein allgemeines exaktes Maaß zu vergleichen, während der Verf. hierfür den sicher unrichtigen Satz beweist, daß die Tonstärken verschiedener Töne bei gleicher Amplitude der Schwingungen gleich sind. Dementsprechend lassen auch die Definitionen an Deutlichkeit viel zu wünschen übrig. Beispielsweise sei hier eine derselben (p. 31) citirt: »Man nennt die lineare Strecke, um welche ein Wellenberg und das ihm vorangehende oder folgende

Wellenthal fortschreitet, eine Wellenlänge, zu deren Bezeichnung der griechische Buchstabe λ gebräuchlich ist; mehrere Wellenlängen nennt man einen Wellenzug; die Zeit, in der die Wellenlänge λ fortschreitet: die Fortpflanzungsgeschwindigkeit τ; die Strecke, die eine Welle in dieser Zeit τ durchläuft: die Weglänge, die wir mit W bezeichnen wollen.« Wird es schon kaum einen Physiker geben, der versteht, was der Verf. mit den letzten Sätzen gemeint hat, wie viel weniger darf man das von einem Musiker erwarten. Außerdem stößt man auf zahlreiche einzelne Unrichtigkeiten, so z. B. den Satz, daß die Oscillationen einer tönenden Luftmasse sich nur auf die Entfernung von einer Molekülschicht zur andern erstrecken (p. 96), daß jeder Reibung Periodicität zu Grunde liegt (p. 169) u. A.

Andrerseits muß anerkannt werden, daß der Verf. sich nirgends mit der theoretischen Entwicklung begnügt, sondern an allen Stellen erläuternde, der Erfahrung entnommene Bemerkungen oder passende Experimente einschaltet und dadurch die wichtigsten Thatsachen, so z. B. die verschiedenen Arten von periodischen Schwingungen, dem Leser recht anschaulich vorführt. Sehr geeignet ist die Vorausschickung der Pendelbewegung vor der Besprechung der Wellenlehre, doch hätte auch die Anwendung hiervon auf die Tonwellen wohl noch vollständiger durchgeführt werden können durch näheres Eingehen auf die Frage, welche physikalische Eigenschaften denn diejenige Welle hat, welche wir als einfachen Ton, ohne begleitende Obertöne, empfinden. Der merkwürdige, für die Klanglehre fundamentale Satz, daß jede beliebige periodische Welle auf eine ganz bestimmte Weise als zusammengesetzt aus solchen einfachen Wellen betrachtet werden kann, wird vom Verf. nicht hinreichend gewürdigt, sondern so ziemlich als selbstverständlich dargestellt. Diese Verhältnisse, ebenso wie die Bedingungen der Resonanz, finden sich in den »Tonempfindungen« von Helmholtz auch für Laien viel verständlicher und einleuchtender dargestellt.

In dem Kapitel, das von der Fortpflanzung des Schalles handelt, wird bessere Leitung und schnellere Leitung verwechselt. Weil Wasser etwa viermal so schnell leitet als Luft, darf man doch nicht, wie der Verf. (p. 82), daraus den Schluß ziehen, daß im Wasser der Ton viermal so stark ist als in der Luft; denn eine Schallquelle vermag nur mit der ihr eigenen Stärke zu tönen. Sobald man also nur dafür sorgt, daß der Schall sich nach allen Richtungen gleichmäßig ausbreitet, ist es für die Energie der Schallwellen ganz gleichgültig, ob das fortpflanzende Medium Luft oder Wasser ist. Der Einfluß der Wärme auf die Fortpflanzungsgeschwindigkeit würde wohl klarer zum Verständniß kommen, wenn man ihn in die sekundäre Stelle verwiese, die er thatsächlich einnimmt. Denn die Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalles in einem Körper (z. B. Luft, gespannte Saite) ist nicht nur nebenbei, wie der Verf. annimmt (p. 113), sondern ausschließlich von dem Verhältniß der Elasticität des Körpers zu seiner Dichtigkeit abhängig. Die Temperatur hat also, ebenso wie der Druck oder die Spannung, nur insofern auf jene Geschwindigkeit Einfluß, als sie die Größe dieses Verhältnisses ändern kann.

Sehr viel erfreulicher und anziehender gestaltet sich die Lektüre der zweiten Hälfte der physikalischen Abtheilung, die sich mit der spezielleren Untersuchung der verschiedenen tonerregenden Körper beschäftigt. Hier zeigt sich in der Anordnung des Stoffes, wie in der geschickten Auswahl der Experimente eine reiche Erfahrung und gründliche Sachkenntniß. Mit echt wissenschaftlicher Liebe zur Sache geht der Verf. auf alle speziellen Fragen ein, die sich bei den verschiedenen Erscheinungen darbieten, ist stets bemüht, sich durch eigene Versuche ein selbstständiges Urtheil über die noch schwebenden Fragen zu bilden und weiß dabei trotz der Fülle der Einzelheiten durch stete Betonung des Hauptsächlichen, Zusammenfassenden die Aufmerksamkeit und das Interesse des Lesers rege zu erhalten.

Es giebt wohl keine Art der Tonerregung, die hier nicht eine ihrer Bedeutung für die Musik entsprechende Würdigung gefunden hätte, von dem Trevelyan-Instrument und den tönenden Flammen an bis zu den Membranen und den Kundt'schen Luftplatten.

Die eingehendste Behandlung erfahren naturgemäß die Saite und die Pfeife, denen zusammen nicht weniger als zwölf Vorträge gewidmet sind. Alles, was auf Höhe, Stärke und Klangfarbe eines musikalischen Tones irgend welchen Einfluß hat, — so bei der Saite die Länge, Dicke, das Material, die Befestigungsart, die Spannung, Ort und Art der Erregung, die Resonanz in der Umgebung, bei der Pfeife die Form, Länge, Mensur, die Anblasevorrichtung, die Verwendung jeder Art von Zungen, — findet sich hier sachgemäß erläutert und durch Erfahrungsbeweise belegt. An den entsprechenden Stellen werden sämmtliche Orchesterinstrumente und die wichtigsten Orgelstimmen in ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten durchgesprochen; jeder Musiker wird daher aus dem Studium dieser Untersuchungen erheblichen praktischen Nutzen ziehen können. Von vereinzelten Unrichtigkeiten sei hier nur ein bei der Erklärung der Partialtöne der Klarinette gemachte Bemerkung (p. 322) erwähnt, wonach die cylindrische Form des Klarinettrohres die Bildung des Schwingungsknotens am Anblaseende begünstige. Das ist nicht zutreffend; denn auch konische Röhren, mittelst des Klarinettschnabels angeblasen (Saxophone), besitzen, ebenso wie Oboe und Fagott, dicht am Anblaseende einen Knoten. Die Ursache des Oktavirens dieser Instrumente liegt in der konischen Form des Rohrs.

Die Vorträge über die menschliche Stimme hätten wohl besser, statt in vorderster Reihe, erst hinter denen über die Pfeifen ihren Platz gefunden; denn wenn man auch den ausführlichen Erörterungen des Verf. beistimmen könnte, daß die Stimme nicht direkt zu den Zungenpfeifen gerechnet werden darf, so bleibt doch der Umstand bestehen, daß die Vorgänge bei der Entstehung des gesungenen Tones nur mit Rücksicht auf die Wirkungsweise der Zungenpfeifen verstanden werden können. Man kommt sonst, wie der Verf., in die mißliche, hier leicht zu vermeidende Lage, das Verständniß für Zungenpfeifen an einer Stelle voraussetzen zu müssen, wo dieselben noch gar nicht erwähnt sind. Auch die verschiedenartigen Töne, welche gerade und gekrümmte Stäbe und Platten durch ihre mannigfachen Schwingungsarten zu erzeugen vermögen, werden einer sehr eingehenden Untersuchung unterworfen.

Die zweite, physiologische, Abtheilung des Werkes ist betitelt: »Die Analyse der Klänge und das Hören.« Sie behandelt die Gesetze der Klangfarbe, der Interferenz, der Schwebungen, der Kombinationstöne, sowie die Beschaffenheit des Ohres. Vieles des hier Besprochenen hätte, rein sachlich genommen, schon im physikalischen Theil Erwähnung finden müssen; indeß ist ja eine strenge Scheidung der Vorgänge innerhalb und außerhalb des Ohres nicht immer praktisch durchführbar. Bei der Analyse der Klangfarbe ist dem Verf. ein Mißverständniß passirt, das wegen seiner principiellen Bedeutung hier nicht unerwähnt bleiben darf. Durch die Untersuchungen von Helmholtz ist festgestellt, daß die Klangfarbe eines durch periodische Luftschwingungen zu Gehör gebrachten Klanges ausschließlich bedingt wird durch die in dem Klange enthaltenen Partialtöne. Der Verf. unterscheidet aber (p. 19 ff.) außerdem noch einen besonderen Einfluß des Materials der tönenden Körper (Holz, Metall u. s. w.) auf die Klangfarbe und bezeichnet denselben als »ein viel unsichereres, weil noch wenig erforschtes Terrain«. Die sich hieran knüpfenden Ausführungen stehen im Widerspruch zu den von Helmholtz nachgewiesenen Thatsachen. Wohl hat das Material, die Form u. s. w. der tönenden Körper einen Einfluß auf die Klangfarbe, aber derselbe kann sich nie anders als

in den Partialtönen des Klanges äußern, nämlich durch Verstärkung oder Schwächung einzelner Partialtöne. Die näheren Bedingungen hierfür sind allerdings noch lange nicht in allen Fällen erforscht; aber soviel steht jetzt schon fest, daß es außerhalb der Partialtöne überhaupt keinen Einfluß auf die Klangfarbe giebt, so lange man eben nur die reinperiodischen Schwingungen im Auge hat. Die den Klang musikalischer Instrumente oft in charakteristischer Weise begleitenden Nebengeräusche (z. B. Kratzen, Blasegeräusch), die der Verf. mit Recht als außerwesentlich bezeichnet, kommen als unperiodisch hier nicht in Betracht.

Anschaulich sind die Erscheinungen der Interferenz, der Schwebungen und der Kombinationstöne zur Darstellung gebracht; die noch bestehenden Kontroversen behandelt der Verf. mit sachgemäßer Zurückhaltung und spricht nur da ein bestimmtes Urtheil aus, wo er durch eigene Erfahrung zu einer festen Überzeugung gekommen ist. Eine ausführliche anatomisch-physiologische Beschreibung des Ohres bildet den Abschluß dieser Abtheilung.

In der dritten Abtheilung (»Die künstlerische Verwendung des Tonmaterials«) findet der Leser zunächst eine Besprechung der Verwandtschaft der Klänge, nebst einer Übersicht über die wichtigsten Intervalle, und hierauf eine knappe anziehende Schilderung der historischen Entwicklung des Tonsystems, von den ältesten Tonleitern der Griechen an durch die Kirchentöne des Mittelalters hindurch bis zur modernen gleichschwebend temperirten Skala. Auch der Entwicklung der Tonschrift wird die gebührende Rücksicht gewidmet und die Vorzüge der heutzutage allgemein gebräuchlichen werden in helles Licht gesetzt. Bezüglich der gegenwärtig viel umstrittenen Frage nach den Vorzügen der verschiedenen Stimmungen tritt der Verf. mit Wärme für das 12stufige temperirte System ein, gegenüber der pythagoreischen und namentlich der natürlichen Stimmung, welch letzterer er mit allen Mitteln zu Leibe geht, welche Logik und Witz ihm nur immer an die Hand geben. Indeß findet man bei näherer Besichtigung, daß die meisten der für das temperirte und gegen das natürliche System angeführten Gründe, so gewiß sie auch mit in Betracht kommen, doch nicht den Kernpunkt der Frage selbst treffen. Bei dieser handelt es sich nicht um den mehr oder minder komplicirten Aufbau der Tonleiter, nicht um die mehr oder minder beschränkte Fähigkeit des Modulirens, auch nicht um die mehr oder weniger schwierige Ausführung, sondern doch einzig und allein um die Entscheidung darüber, in welcher Stimmung die Musik am besten klingt. Nach dieser einen Rücksicht muß sich jede Theorie richten, falls sie sich nicht über die Kunst selbst stellen will, und sollte sie noch so komplizirt und schwierig ausfallen. Man wird also das vom Verf. für alle Zeiten über die natürliche Stimmung ausgefertigte Vernichtungsurtheil so lange nicht unterschreiben dürfen, als nicht nachgewiesen ist, daß man mit der temperirten Stimmung immer und überall bessere, oder wenigstens ebenso gute Musik machen kann, wie mit der natürlichen Stimmung. Dies trifft aber nicht einmal in der modernen Kunst allgemein zu; so z. B. kann ein etwas geübter Beobachter beim Hören guter Streich- oder Vokalmusik leicht einmal die Wahrnehmung machen, daß ein sanft ausgehaltener natürlicher Dreiklang, wie er gelegentlich instinktiv, unabhängig von aller Theorie, zu Stande kommt, besser klingt als ein temperirter, ja zu dem Schönsten gehört, was man überhaupt hören kann, und zwar nicht nur für den bewußt Prüfenden, sondern gerade für den unbefangen dem Genuß hingegebenen Hörer. Einsichtige Chordirigenten wissen diesen Umstand wohl zu würdigen und begünstigen das Auftreten derartiger Effekte, die übrigens bei einiger Erweiterung der Kenntnisse und bei entsprechender Übung der Sänger sich noch bedeutend sicherer und vielfältiger erzielen ließen. Den Beweis hierfür anzutreten würde jedoch hier zu weit führen. Darin wird man dem Verf. allerdings ganz Recht geben müssen, daß es

verfehlt wäre, ein in temperirter Stimmung empfundenes und komponirtes Musikstück durchweg in natürlicher Stimmung ausführen zu wollen, selbst wenn man von den technischen Schwierigkeiten ganz absieht. Man würde dabei an vielen Stellen in unlösliche Widersprüche gerathen, weil die natürliche Stimmung die Forderungen der Polyphonie lange nicht in gleich ausgedehntem Maaße mit denen der Harmonie in Einklang bringen kann, wie das die temperirte Stimmung auf Grund eines Kompromisses zwischen Beiden vermag.

Es finden sich übrigens in diesem Abschnitt noch manche feine Bemerkungen, deren Lektüre jedem Musiker bestens empfohlen werden kann.

Das auch mit guten Abbildungen reich ausgestattete Werk wird noch vergrößert durch 20 Beilagen, welche ergänzendes, meist tabellarisches Material zu den einzelnen Vorträgen liefern, sowie durch einen Anhang: »Übersicht von Methoden zur Bestimmung absoluter Schwingungszahlen.« Ein Verzeichniß der Litteratur, sowie ein Sach- und ein Namenregister mit biographischen Notizen bilden den Schluß.

Berlin, November 1892. **Max Planck.**

Marschner, Hans Heiling. Romantische Oper in drei Akten nebst einem Vorspiel. In Partitur herausgegeben von *Gustav F. Kogel.* Leipzig, C. F. Peters [1892]. Fol. 288 S.

»Hans Heiling« wurde am 15. August 1832 in Hannover vollendet. Im Herbst 1892, mehr als 60 Jahre später, ist jetzt die erste Partiturausgabe des Werkes erschienen. Diese Thatsache bedeutet ein Stück Leidensgeschichte eines deutschen Opernkomponisten. Marschner gehört als solcher zu den besten, welche unser Jahrhundert hat kommen und gehen sehen. Aber er glich einem Baum, der bestimmt ist, im Schatten aufzuwachsen. Von der einen Seite wurde er durch Weber, von der andern durch Meyerbeer und die Ausländer, von einer dritten endlich durch Wagner verdunkelt. Er besitzt Eigenschaften, in denen er jedem von allen diesen gewachsen erscheint. Damit er als Ganzes seine Kräfte voll und harmonisch entfalten konnte, fehlte ihm der Sonnenschein der glücklichen Fügungen. Daß er trotzdem Werke geschaffen hat, welche dem deutschen Volke ein dauernder, theurer Besitz bleiben, spricht gewiß für sein großes Talent. Ob sie noch einmal über die Grenzen unserer Nation hinaus eine mehr internationale Wirkung thun werden, wie solches bei Weber längst eingetreten ist, bei Wagner nunmehr einzutreten scheint, ist kaum anzunehmen; bisher haben sie außer in Deutschland nur noch bei den Skandinaviern Wurzel schlagen können. Indessen dies muß die Geschichte lehren.

Opernpartituren drucken ist eine kostspielige und unrentable Sache und war es in früheren Jahrzehnten bei uns noch mehr als jetzt. Die erste Partitur des »Freischütz« erschien 1843, 22 Jahre nach seiner ersten Aufführung und einem unerhört glänzenden Laufe durch die Welt; die »Euryanthe«-Partitur gar erst 1866, nachdem die Oper 1823 auf die Bühne gekommen war. Marschner ist 66 Jahre alt geworden und hat kein einziges seiner vielen dramatischen Werke in Partiturgestalt gedruckt gesehen. Das Autograph des »Heiling« besitzt das königliche Hoftheater in Hannover. Ein halbes Jahrhundert hat man dort nach diesem dirigirt; erst einer von Marschner's Nachfolgern auf dem Dirigentenstuhl daselbst, der treffliche, zu früh verstorbene Ernst Frank, setzte es durch, daß wenigstens

eine Abschrift genommen wurde, und das kostbare, reizend klar und zierlich geschriebene Manuskript in die Hut des Theater-Archivs wanderte. Ein gleiches Schicksal hatte die Originalhandschrift von »Templer und Jüdin« zu erfahren gehabt. Daß dieselbe jetzt pietätvoll geschont wird, ist ebenfalls Frank's Verdienst. Nach solchen Vorgängen muß es als eine doppelt dankenswerthe That anerkannt werden, daß Dr. Max Abraham, der jetzige Besitzer der Verlagshandlung C. F. Peters in Leipzig, die Herausgabe der »Heiling«-Partitur unternahm. Auf einen geschäftlichen Gewinn konnte er dabei nicht rechnen. Aber er sah, daß es eine Ehrenschuld des deutschen Volkes einzulösen galt, und hat nicht gezaudert, nach dieser Einsicht zu handeln. Es bleibt nur zu wünschen, daß jetzt auch die musikalische Welt thut, was ihre Pflicht ist, und sich die schöne Gabe aneignet, die ihr hier geboten wird.

Der Herausgeber Gustav F. Kogel, jetzt Direktor der Museums-Konzerte in Frankfurt a. M., hat sich seiner Aufgabe als gewandter, auch in solcher Arbeit schon erfahrener Musiker entledigt. Zwischen den zwei Anforderungen, die an eine solche Ausgabe zu stellen sind: wissenschaftlicher Genauigkeit und praktischer Brauchbarkeit, hat er den Weg im allgemeinen glücklich gefunden. Er hat das Autograph zu Grunde gelegt, und daneben den Klavierauszug der Oper und die Orchesterpartitur der Ouverture, beides seinerzeit vom Komponisten selbst herausgegeben, vergleichend herangezogen. Hinter der Mehrzahl der Stücke hat Marschner das Datum ihrer Vollendung eigenhändig angemerkt. Es ist werthvoll, zu sehen, in welcher Reihenfolge er sie in Angriff genommen hat. In das Spätjahr 1831 fällt die Komposition des Vorspiels und der Ouverture, welche im November vollendet wird. Derselbe Monat sieht vom 1. Akt entstehen das Terzett Nr. 4 und den Chor Nr. 5. Am 30. December wird das Terzett Nr. 2 gemacht. Dann fehlen Datirungen bis zum März 1832, wo die Scene und Arie Nr. 8 abgeschlossen wird. Die Introduktion des ersten Aktes und das Finale des zweiten entstanden im April, das Melodram des zweiten im Juni, das Finale des ersten Akts »Ende Juni«. Im Juli wurde das erste Stück des dritten Akts geschrieben und das Duett Nr. 18 am 3. Juli. Dankenswerth ist, daß der Herausgeber diese Daten sämmtlich in die gedruckte Partitur aufgenommen hat. Doch wäre zu wünschen gewesen, er hätte sie von den gleichfalls aufgenommenen Angaben des Regiebuches immer deutlich gesondert und auch stets genau ihren Wortlaut wiedergegeben. Ein Mal ist er unvollständig: hinter dem Vorspiel hat Marschner bemerkt: »Pause von höchstens 2 Minuten, (bis umgestimmt ist) dann folgt sogleich die *Ouvertüre*.« Kogel hat die eingeklammerten Worte und das »sogleich« fortgelassen. Die übrigen Bemerkungen, außer den Datirungen, sind folgende: Am Schluß der Arie Nr. 3, als Anna zu sprechen anfängt: »*NB.* Hier muß das Orchester ausserordentlich *piano* spielen, damit die Reden dazwischen verstanden werden können«. Am Anfang des Melodram Nr. 12: »*NB.* Durch die ganze Nummer hört man den Wind sausen, aber nur an den bezeichneten Stellen stark.« Über Nr. 15: »Hochzeitsmarsch, von den Dorfmusicanten auf der Bühne auswendig gespielt.« Über Nr. 17: »Gesang in der Capelle (während welchem das Glöklein in sparsamen Schlägen ertönt).« An einer Stelle bietet die Numerirung eine Schwierigkeit. Scene und Duett zwischen Anna und Konrad im zweiten Akte tragen die Nummer 10, das folgende Melodram trägt die Nummer 12. Kogel hat sich dadurch geholfen, dass er die Scene mit 10, das Duett mit 11 bezeichnet. Er befindet sich hier in Übereinstimmung mit dem Klavierauszuge, gewiß aber nicht mit der ursprünglichen Absicht des Komponisten. Marschner zählt die »Scene« besonders, wenn sie in der von ihm erfundenen neuen Form als ein selbständiges Ganze auftritt, wie die bekannte Nr. 14 im »Vampyr«. Er thut es nicht, wenn sie eine Einleitung zum folgenden Stück ist, wie beim Duett des dritten Akts von »Templer und

Jüdin«, ebenso wie er umgekehrt nur eine Nummer setzt, wo die Arie, das Lied, das Duett oder was es sonst ist, als Anhängsel oder Einschiebsel der dramatisch vorwärts drängenden Scene erscheint; man kann dies an Nr. 12 und 6 des »Templer« sehen. Wenn die fragliche »Scene« im »Heiling« ihre eigene Nummer tragen sollte, müßte dies folgerichtig und mit stärkerer innerer Berechtigung auch bei Nr. 8 und 14 geschehen sein, was nicht der Fall ist. Ich glaube, man hat zwischen zwei Annahmen zu wählen: entweder hat der Komponist sich verschrieben, oder es sollte in dieser Gegend der Oper noch ein anderes Stück stehen, das später verworfen wurde und vielleicht nicht einmal ausgeführt gewesen ist. Für letzteres spricht eine Äußerung Marschner's in seinem Briefwechsel mit Eduard Devrient, den wir durch Kürschner's Veröffentlichung kennen (Deutsche Rundschau 1879, April, S. 94). Er schreibt ihm unter dem 21. September 1831: »In Nr. 9 ist es wohl, wie Sie meinten, besser, wenn es nicht mit dem Gebet schließt.« Ein Gebet ist in diesem Stadium der Handlung nur an einer Stelle möglich: nach der nächtlichen Erscheinung der Erdgeister mit ihrer Königin und der Bedrohung Anna's durch sie. Es hätte — nach der jetzt vorliegenden Zählung — die Nr. 10 zu tragen gehabt, dann erhielt die C dur-Scene mit Duett die Nr. 11, und so wäre alles in Ordnung. Indessen ganz sicher ist diese Vermuthung doch nicht, da in der Numerirung beim anfänglichen Entwurf auch noch andere Differenzen mit der endgültigen Zählung vorhanden gewesen zu sein scheinen. Wie die von Kogel angenommene Numerirung in den Klavierauszug hat kommen können, den der Komponist doch selbst angefertigt hat, wäre freilich kaum erklärbar, wenn Marschner weniger rasch und flüchtig gearbeitet hätte, als er zu thun pflegte. So aber läßt sich wohl denken, daß er beim Gewahrwerden der Lücke keine Lust spürte, alle übrigen Stücke umzunumeriren, und sich ungenirt in einer Weise half, die seinen sonst befolgten künstlerischen Grundsätzen zuwiderlief.

Die autographe Partitur giebt noch einige interessante Aufschlüsse, die der Herausgeber, wenn er sich ein etwas längeres Vorwort hätte gestatten wollen, wohl erwähnt haben würde. Die Arie »Gönne mir ein Wort der Liebe« war anfänglich um die 10 Schlusstakte des Allegros kürzer (Part. S. 199, 1. Syst. Takt 6 bis S. 200, 1. Syst. Takt 1). Wichtiger noch ist, daß die Ouverture ursprünglich gleich mit dem Allegro beginnen sollte, das Schönste also an ihr, die Larghetto-Einleitung, erst später zugefügt wurde. Man muß zugeben, daß sie aus zwei Gründen nicht ganz zum Charakter des Stückes paßt. Sie ist der Einleitung des dritten Akts entnommen, während übrigens die Ouverture — gegen Marschner's Gewohnheit — sich jeder Benutzung von Material, das in der Oper selbst vorkommt, enthält. Sie stört auch in etwas den psychologischen Zusammenhang. Die Ouverture soll, nach Marschner's eignem Ausdruck, »gleichsam dem letzten Chor des Vorspiels entströmen«, also Heiling's Erdenwallen vorausspiegeln; die düstere Gluth seiner Leidenschaft ringt in ihr mit Anna's anmuthiger Einfalt. Sein tragisches Geschick anzudeuten, war Sache des Vorspiels, es auszuführen, Sache des dritten Akts.

Wer sich über die Entstehungsgeschichte des »Heiling« genau unterrichten will, darf den genannten Briefwechsel mit Devrient nicht unbeachtet lassen. Das vollständige Material zu derselben zu liefern, konnte nicht die Aufgabe Kogel's sein, und er hat keine Unterlassungssünde begangen, wenn wir gewisse Daten, die aus dem Briefwechsel zu gewinnen waren, in seiner Partitur nicht finden. Indessen dort, wo Briefwechsel und Autograph im Widerspruch zu stehen scheinen, wäre doch ein aufhellendes Wort erwünscht gewesen. Dies ist zunächst beim Abschluß des Werkes der Fall. Das Autograph nennt den 15. August, ein Brief an Devrient aber den 14. August, »Schlag 5 Uhr (Nachmittags)«. Das wird sich auf die Hauptsache beziehen, Nebensächliches hat er dann noch bis zum folgenden

Tage ergänzt. In einem andern Falle ist die Differenz größer. Am ersten Ostertage 1832 (also 19. April) schreibt Marschner, der ganze erste Akt sei fertig. Also auch dessen Finale; dieses aber wird im Autograph als »Ende Juni« vollendet angezeigt. Offenbar ist auch hier zwischen Skizzirung und Ausführung zu unterscheiden. Man gewinnt aus den Vergleichungen wenigstens das Ergebniß, daß die brieflichen Angaben dieser Art nicht immer ganz wörtlich zu nehmen sind.

Für die Aufführung des »Heiling« im Hofoperntheater zu Wien hat Marschner seiner Zeit zwei neue Nummern hinzukomponirt und eine dritte theilweise umgearbeitet. Die Umarbeitung betrifft Scene und Arie Nr. 8, neu ist eine große Scene und Arie des Heiling, die sich an den Gesang in der Kapelle (Nr. 17) anschließt, und das Duett Nr. 18 hat unter Beibehaltung der ersten 44 Takte eine so gänzlich andre und so ausgedehnte Weiterführung erfahren, daß es eben ein ganz anderes Stück geworden ist. Freude können diese nachgebornen Geschöpfe dem Verehrer der Oper nicht bereiten. Sie sind Zugeständnisse an den damaligen Wiener Geschmack und die Erfolg verbürgenden Träger der beiden Hauptrollen. Die Phrase herrscht in ihnen, und diese ist bei Marschner meist banal. Dennoch meine ich, daß eine erste Partiturausgabe sie nicht, wie geschehen ist, gänzlich bei Seite lassen durfte. Einen bescheidenen Platz im Anhang hätte man ihnen einräumen sollen; der wissenschaftliche Werth der Ausgabe wäre dadurch erhöht worden, und dem Kunstwerth des eigentlichen Werkes hätten sie schwerlich geschadet. Wo so viel geschehen ist, kann es auf einige Platten mehr nicht ankommen; vielleicht entschließt sich also der Herr Verleger dazu, diese nachträglich noch stechen zu lassen. Mehr freilich wird es zu bedeuten haben, wenn er, auf der zu seiner hohen Ehre beschrittenen Bahn weitergehend, nach und nach auch die andern Hauptopern Marschner's in Partitur erscheinen läßt: »Vampyr«, »Templer und Jüdin«, nicht zu vergessen den »Bäbu«, dieses einzige Werk romantischer Komik, dem die bisher versagte Anerkennung gewiß noch zu Theil werden wird, sind erst die Zeiten einmal andere geworden.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Musikalische Bibliographie

von

Prof. Dr. F. Ascherson,

Bibliothekar und erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Geschichte der Musik.

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen. 2. Bd. 3. Aufl. von H. Reimann. XXVII, 580 S. gr. 8. Leipzig, F. C. E. Leuckart. n. 12 *M*. [S. ob. Bd. VII. S. 682.]

Ambros, F. W., Abriss der Musikgeschichte. Vorlesungen gehalten dem Kronprinzen Rudolf von Österreich. (Bibliothek der Gesammt-Litteratur des In- und Auslandes Nr. 550.) 85 S. 8. Halle a. S.. Otto Hendel. n. 25 *Pf*, Einbd. baar 25 *Pf*.

Annesley, *Ch., The standard operagluss, containing the detailed plots of 100 celebrated operas with critical and biographical remarks, dates etc. 5. ed. XVI, 104 S. 12 M* m. Lichtdruck-Bildnis. Dresden, Carl Tittmann. Geb. n. 2 *M* 80 *Pf*.

Annuaire *du conservatoire royal de musique de Bruxelles. Quinzième année. Avec le portrait d'Auguste Dupont. 192, 1 S. 8. u. 1 Tafel. Gand, Libraire A. Hoste. Bruxelles, Librairie Ramlot. 1891.*

—— *Seizième année. 239, 1 S. 8. Ebda. 1892.*

Annuario *del R. Conservatorio di Musica di Milano. Anno decimo — 1891—92. Milano, 8. 94 S.*

Aristote, *Problèmes musicaux. Traduction française, avec commentaire perpetuel, par Ch. Em. Ruelle. 39 p. 8. Paris, Firmin-Didot et Co.*

Atti *dell' Accademia del R. Istituto musicale di Firenze. Anno trentesimo. Firenze. 1892. 82 S. 8.*

Bericht des königlichen Conservatorium für Musik (und Theater) zu Dresden über das 36. Studienjahr 1891/92. 72 S. gr. 8. Dresden, Warnatz u. Lehmann, baar n. 30 *Pf*.

Bäumker, Wilhelm, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Dritter (Schluß-)Band. Mit Nachträgen zu den zwei ersten Bänden. Freiburg i. Br., Herder. 1891. 8. X und 360 S. 8 *M*.

Blaze de Bury, *C., Goethe et Beethoven. 18. Paris. Perrin et Cie. 3 fr. 50 c.*

Boll's musikalischer Haus- und Familienkalender 1893. 120 S. 4. Mit Illustr. u. 1 Kunstbeilage. Berlin, R. Boll's Verlag. n. 1 *M*. Geb. n. 1 *M* 50 *Pf*.

Bopp, W., Die Bühnenfestspiele in Bayreuth im J. 1892. Die Aufführungen von Parsifal, Tristan, Tannhäuser und Meistersinger am 21., 22., 24. u. 25. Juli besprochen. 56 S. 8. Mannheim, J. Bensheimer's Verlag. n. 1 *M*.

Brachvogel, W., Die Familie Mozart. Sonntags-Beilage z. Voss. Ztg. 1891. Nr. 48.

Buff, Adolf, Mozart's Augsburger Vorfahren. In »Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg«. XVIII. Jahrgang. 1891.

Coquard, *De la musique en France depuis Rameau. XLIV, 294 p. 18. Paris, C. Levy. fr. 3,50.*

Day, *C. R., The music and musical instruments of Southern India. With an introduction by A. J. Hopkins. Roy. 4. London, A. and L. Black. 73 sh. 6 d. with artist's proofs on japanese paper. 140 S.*

De Wit, Paul, Perlen aus der Instrumenten-Sammlung von Paul de Wit. Leipzig, Verlag des Besitzers. 1892. Querfolio. 14 S. Text und 16 Blätter Abbildungen in Photolithochromie.

Dinger, H., Die Meistersinger von Nürnberg. Eine Studie. 98 S. 8. Leipzig, und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag. n. 1 *M*, französ. Ausg. 99 S. n. 1 *M* 25 *Pf*.

——, Richard Wagner's geistige Entwickelung. Versuch einer Darstellung der Weltanschauung Richard Wagner's mit Rücksichtnahme auf deren Verhältnis zu den philosophischen Richtungen der Junghegelianer und Arthur Schopenhauer's. 1. Bd. Die Weltanschauung Richard Wagner's in den Grundzügen ihrer Entwickelung. XXIV, 411 S. gr. 8. Leipzig, E. W. Fritzsch. n. 6 *M*, geb. n. 7 *M* 50 *Pf*.

Ehrlich, H., Zum hundertjährigen Todestage Mozart's. Berliner Tageblatt. 1891. Nr. 617.

Engel, G., Jenny Lind. Sonntagsbeilage z. Voss. Ztg. 1891. Nr. 42, 43, 44.

Ernst, *A. Richard Wagner et le drame contemporain. 18. Paris, Librairies, imprimeries réunies. 3 fr. 50 c.*

Fach-Katalog der musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn, nebst Anhang: Musikvereine, Konzertwesen und Unterricht in der internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Wien, 1892. XVI, 594 S. gr. 8. Mit 1 Lichtdruck. Leipzig, Litterarische Anstalt, August Schulze. Baar n. 1 *M* 65 *Pf*.

Fleischer, Oskar, Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente der Königl. Hochschule für Musik zu Berlin. Berlin, 1892. II und 144 S. 8. 1 *M*.

Frankl, L. A., Mozart's Manen! Zu Mozart's 100. Todestag. (3. Decbr. 1891.) 16 S. 8. Wien, C. Daberkow's Verlag. n. 50 *Pf*.

Gaudefroy, *Histoire de l'enseignement musical dans le Nord. Académie de musique de Lille, succursale du conservatoire de Paris. XXIII, 313 p. Gr. in 8. Lille, Quarré.*

Genée, R., Der Tod eines Unsterblichen. [Mozart.] Sonntags-Beilage z. National-Ztg. 1891. Nr. 48.

Gerhard, C., Ludwig van Beethoven in seinen Beziehungen zu berühmten Musikern und Dichtern. 30 S. gr. 8. Dresden, Oscar Damm, Verlag. n. 80 *Pf*.

Günther, F., Erinnerungen an berühmte Virtuosen der Gegenwart. Briefe eines kassubischen Konzert-Arrangeurs an seinen Freund in der Residenz. VII, 56 S. gr. 8. Stolp i. P., H. Hildebrandt's Buchh. n. 1 *M*.

Hagen, K., Über die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier). Diss. 35 S. gr. 8. mit 14 Musiktafeln. Hamburg, Johannes Kriebel. baar n. 2 *M*.

Hajdecki, A., Die italienische Lira da braccio. Eine kunsthistorische Studie zur Geschichte der Violine nebst einem Anhang mit Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer. Mostar, Selbstverlag des Autors. 1892. 8. 62 S.

***Hammerich**, Angul, Musiken ved Christian den Fjerdes Hof. Et Bidrag til Dansk Musikhistorie. Kopenhagen, Hansen. 1892. 8. 258 S.*

***Henriques**, Robert, Niels W. Gade. København. Studentersamfundets Forlag. 1891. 32 S. 8.*

Hesse's Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1892. 7. Jahrg. 431 S. 16. mit 4 Bildnissen. Leipzig, Max Hesse's Verlag. Geb. n. 1 *M* 20 *Pf*.

—— —— Für das Jahr 1893. 8. Jahrg. 432 S. 16. mit 6 Bildnissen. Ebda. Geb. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Hirschfeld, R., Festrede zur Mozartfeier 1891 zu Salzburg. 22 S. 8. Salzburg, Herm. Kerber. n. 70 *Pf*.

Huber, A., Die Behandlung der Tonkunst am Ausgange des 19. Jahrhunderts. Thatsachen, Aussprüche und Erfahrungen zur Beachtung für alle Musikfreunde. (Kleine Studien. Wissenswerthes aus allen Lebensgebieten. Herausg. von J. Bacmeister. 1. Heft.) 27 S. 12. Erfurt, Bodo Bacmeister. n. 50 *Pf*.

Jahn, O., W. A. Mozart. 3. Aufl. Bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. 2. (Schluss-)Theil. XIV, 888 u. Musikbeilagen 37 S. gr. 8. mit 2 Bildnissen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 16 *M*, geb. baar 17 *M* 50 *Pf*. [S. ob. Bd. V. S. 628.]

Jahrbuch, kirchenmusikalisches 1892. 7. Jahrg. Herausg. von Fr. X. Haberl. VIII, 24 und 119 S. gr. 8. Regensburg, Pustet. 2 *M*. (Inhalt: *Missa III. octavi Toni 5 vocum* von Giovanni Croce. Partitur. — Abhandlungen: U. Kornmüller, Die *Musica enchiriadis* und ihr Zeitalter. P. Veit, Die Berliner Singakademie. K. Le Maire, Was will der approbirte deutsche Caecilienverein. L. Kuhn, Über Wesen und Bedeutung des gregorianischen Gesanges. S. Zimmern, Das Verhältniß der Musik zu den andern schönen Künsten in der Kirche. G. Klein, Kirchenvorstand und Chorregent. Fr. Kempf, Hochamt und Vesper. L. Kuhn, Liturgische Predigt. Fr. X. Haberl, Die Cardinalscommission 1564 und Palestrina's *Missa Papae Marcelli*. A. Ebener, Gregor der Große und das römische Antiphonar. K. Walter, Beitrag zur Geschichte der Domorgel in Limburg. A. Seydler, Über den erziehlichen Werth der Musik im Dienste der Kirche. F. X. H., Das Grabmal des Orlando di Lasso. [S. ob. Bd. VII. S. 684.]

—— des k. k. Hofoperntheaters in Wien. Herausgegeben zu Neujahr 1892 von F. Hirt. IV, 76 S. 8. Leipzig, Litterarische Anstalt, August Schulze. n. 1 *M* 60 *Pf*.

***Imbert**, H., Nouveaux profils de musiciens. Avec 6 portr. 8. Paris, Fischbacher. 6 fr.*

***Juillen**, A., Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres. Avec portrait, eaux fortes, gravures et lithographies. 8. Paris, Librairie de l'art. 40 fr., rel. 50 fr.*

Kalischer, A. Chr., Friedrich Wilhelm II. und die Wittwe Mozart's. Sonntags-Beilage z. Voss. Ztg. 1891. Nr. 48.

——, Die »unsterbliche Geliebte« Beethoven's Guilietta Giucciardi oder Therese Brunswick? IV, 68 S. 8. Dresden, Richard Bertling. n. 1 *M*.

Kauffmann, E., Justinus Heinrich Knecht, ein schwäbischer Tonsetzer des 18. Jahrhunderts. 73 S. mit Musikbeilage 22 S. u. 1 Silhouette. gr. 8. Tübingen, H. Laupp'sche Buchh. n. 2 *M*.

Kawerau, Hermann, Die Säcularfeier der Singakademie zu Berlin. Als Nachtrag zu Martin Blumner's Geschichte der Sing-Akademie im Auftrage der Vorsteherschaft dargestellt. Berlin, Horn und Raasch. 1891. 8. 63. (mit M. Blumner's Bildniß).

Kohut, A., Aus dem Zauberlande Polyhymnias. Musikalische Geschichten und Plaudereien. VIII, 327 S. gr. 8. Berlin, Bibliographisches Bureau. n. 6 *M*, geb. n. 8 *M*.

Kornmüller, U., Lexicon der kirchlichen Tonkunst. 2. Aufl. I. Theil. Sachliches. XI, 336 S. 8. Regensburg, A. Coppenrath's Verlag (H. Pawelek.) n. 4 *M* 50 *Pf*.

Krause, E., Johannes Brahms in seinen Werken. Eine Studie. Mit Verzeichnissen sämtlicher Instrumental- und Vokal-Kompositionen des Meisters. III, 107 S. gr. 8. Hamburg, Lucas Gräfe und Sillem. n. 1 *M* 80 *Pf*.

Krausse, Bernhard Rudolf, Studie zur altchristlichen Vokalmusik in der griechischen und lateinischen Kirche und ihr Zusammenhang mit der altgriechischen Musik. Inaugural-Dissertation. Leipzig, Gustav Fock. 1892. 8. 51 S. 1 *M*.

Krebs, K., Meyerbeer. Sonntags-Beilage z. Voss. Ztg. 1891. Nr. 36.

—— Mozart. Sonntags-Beilage z. Voss. Ztg. 1891. Nr. 49.

—— Rossini. Sonntag-Beilage z. Voss. Ztg. 1892. Nr. 9.

Krehbiel, *H. E., Stories of the Wagnerian drama. 8. London, Osgord and Co. 7 sh. 6 d.*

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lief. 25. u. 26. 3. Bd. S. 241—400. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. à n. 2 *M*. [S. ob. Bd. VII, S. 684].

Kufferath, *M., Lohengrin, essai de critique littéraire, esthétique et musicale. 16. Paris, Librairie Fischbacher. 3 fr.*

Lauer K., Kleines Musiklexicon, nebst Winken zur Erlangung und Bewahrung der Kunstkennerschaft. Fragmente aus dem Nachlass. Herausgegeben von H. Osmin. 32 S. 16. Berlin, Ries und Erler, Hofmusikalienhändler. n. 50 *Pf*.

Marsop, P., Zu Mozart's Gedächtniß. Die Gegenwart. 1891. Nr. 49, 50.

Meinek, E., Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagner's. III, 328 S. gr. 8. Berlin, Ernst Felber. n. 6 *M*.

Felix Mendelssohn-Bartholdy in Weimar. Aus dem Nachlass der Baronin Jenny von Güstedt, geb. v. Pappenheim. Mitgetheilt von Lily v. Kretschman. Deutsche Rundschau. Jahrg. 18. Heft 2. Nov. 1891. S. 304—308.

Mey, C., Der Meistergesang in Geschichte und Kunst. IV, 126 S. gr. 8. Karlsruhe, Th. Ulrici in Comm. n. 2 *M*.

Morin, G., Der Ursprung des gregorianischen Gesanges. Eine Antwort auf Gevaert's Abhandlung über »den Ursprung des römischen Kirchengesanges«. Deutsch von Th. Elsässer. V, 90 S. gr. 8. Paderborn, Ferdinand Schöningh. n. 2 *M* 80 *Pf*.

Musiker-Biographien. 13. Bd. Schumann. Von R. Batker. (Universal-Bibliothek. Nr. 2882.) 112 S. gr. 16. Leipzig, Ph. Reclam jun. n. 20 *Pf*. [S. ob. Bd. VII S. 685.]

—— 14. Bd. Rossini. Von A. Kohut. (Universal-Bibliothek. Nr. 2927.) Ebda. n. 20 *Pf*.

Musiker-Kalender, Allgemeiner deutscher, für 1892. Red. von B. Wolff. 14. Jahrg. XVI, 499 S. 16. Berlin, Raabe und Plothow. Geb. n. 2 *M*.

Nagel, W., Johannes Brahms als Nachfolger Beethoven's. 32 S. gr. 8. Leipzig, Gebr. Hug, Verlagskonto. n. 60 *Pf*.

Neujahrsblatt, 80., der allgemeinen Musikgesellschaft zu Zürich auf das Jahr 1892. 4. Zürich, S. Höhr. Baar 1 *M* 70 *Pf*. Inhalt: Friedrich Chopin. Ein Künstlerbildniß. Von O. Lüning. 29 S. mit Bild.

Obrist, Aloys, Melchior Franck. Ein Beitrag zur Geschichte der weltlichen Composition in Deutschland in der Zeit vor dem 30jährigen Krieg. Inaugural-Dissertation. Berlin, Haack (Dorotheenstrasse 55), 1892. 8. 34 S. und 16 S. Musikbeilagen.

Paléographie musicale. *Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en Fac-Similés phototypiques.* Band II. *Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre 1891.* 88 S. und 107 Tafeln. 4. [S. ob. Bd. V, S. 603.]

Praeger, F., Wagner, wie ich ihn kannte. Aus dem Englischen übersetzt vom Verfasser. XI, 366 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 5 *M*, geb. n. 6 *M*.

Procházka, Frhr. R., Mozart in Prag. Zum 100jährigen Gedächtniß seines Todes. VIII, 236 S. gr. 8. mit 3 Beilagen und 5 Abbildungen. Prag, H. Dominicus, Verlags-Konto. n. 6 *M*, geb. baar 7 *M*.

Przybyszewski, S., Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche. 48 S. 8. Berlin, F. Fontane & Co. n. 1 *M*.

—— II. Ola Hansson. 48 S. 8. Ebda n. 1 *M*.

Reinecke, C., Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Klavier-Koncerte. Ein Wort der Anregung an die klavierspielende Welt. 56 S. gr. 8. Leipzig, Gebr. Reinecke. 1 *M* 50 *Pf*.

Reissmann, A., Illustrirte Geschichte der deutschen Musik. 2. Aufl. (In 10 Lieferungen. Lief. 1—6 [Schluss]). S. 1—547 gr. 8. mit Facsimiles. Leipzig, O. R. Reisland. à n. 1 *M* 20 *Pf*.

Rietschel, Georg, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Dekanatsprogramm für den 31. Oktober 1892. Leipzig 1892, Druck von Alexander Edelmann. 78 S. 4.

Ritter, H., Studien und Skizzen aus Musik- und Kulturgeschichte, sowie Musikästhetik. 186 S. gr. 8. Dresden, Oscar Damm, Verlag. n. 3 *M*.

Röttgers, B., Robert Schumann als Liederkomponist. In: Die Gegenwart 1892, Nr. 39.

Rubinstein, A., Die Musik und ihre Meister. Eine Unterredung. V, 153 S. gr. 8. Leipzig, Bartholf Senff. n. 2 *M* 50 *Pf*., geb. baar n. 3 *M*.

Rubinstein, *A., La musique et ses réprésentants. Traduit du russe. 8. Paris, Librairies. imprimeries réunies. 5 fr.*

(**Ruf,** S.), Jakob Stainer der Geigenmacher von Absam in Geschichte und Dichtung. Innsbruck, Wagner, 1892. IX und 143 S. kl. 8. 1 *M* 20 *Pf*.

Ruthardt, A., Wegweiser durch die Litteratur des Männergesanges. XV, 94 S. 8. Leigzig, Gebr. Hug, Verlagskonto. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Schmidl, *C., Roberto Schumann, la sua vita e le sue opere. 8. Bologna, C. Schmidl e Co. 1 l. 25 c.*

Scholz, B., W. A. Mozart und seine Stellung in der Geschichte der Musik. Festrede. 15 S. gr. 8. Frankfurt a/M., B. Firnberg. n. 50 *Pf*.

Schubring, J., Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn-Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums. VIII, 227 S. gr. 8. Leipzig, Duncker und Humblot. n. 4 *M* 40 *Pf*., geb. n. 5 *M* 40 *Pf*.

Schumann's, Rob., Briefwechsel mit Henriette Voigt geb. Kuntze. Mitgetheilt von J. Gensel. (Sonderdruck.) 24 S. Lex.-8. Leipzig, Friedrich Wilhelm Grunow. 60 *Pf*.

——, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 2 Bde. 4. Aufl. mit Nachträgen und Erläuterungen von F. G. Jansen. XLVI, 346 u. 562 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 12 *M*, geb. n. 15 *M*.

Schuster, H. M., Das Urheberrecht der Tonkunst in Oesterreich, Deutschland und anderen europäischen Staaten mit Einschluss der allgemeinen Urheberrechtslehre historisch und dogmatisch dargestellt. XIV, 356 S. gr. 8. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. n. 11 *M*.

Sittard, J., Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe. Nach Original-Quellen. 2. Bd. 1733—1793. VIII, 220 S. gr. 8. Stuttgart, W. Kohlhammer. n. 3 *M*. [S. ob. Bd. VI. S. 593.]

——, Kritische Briefe über die Wiener internationale Musik- und Theater-Ausstellung. Hamburg, C. Boysen, 1892. 8. 1 *M* 50 *Pf*.

Smend, J., Zum Gedächtniß W. A. Mozart's. Vortrag. 28 S. gr. 8. Darmstadt, Johannes Waitz Verlag. n. 80 *Pf*.

Snell, K., Mozart. Gedenkrede, gehalten im Jahre 1856 in den akademischen Rosensälen zu Jena. 39 S. gr. 8. Jena, Fr. Mauke's Verlag (A. Schenk). n. 60 *Pf*.

***Soubies,** A., et C. **Malherbe,** Histoire de l'Opera comique. 1840—1860. 18. Paris, Marpou et Flammarion. 3 fr. 50 c.*

***Spark,** W., Musical reminiscences. 8. London, Simpkin, Marshall and Co. 6 sh.*

Spitta, Ph., Zur Musik. Sechszehn Aufsätze. VII, 471 S. gr. 8. Berlin, Gebr. Paetel. n. 9 *M*, geb. baar n. 11 *M*.

Steinitz, H., Über das Leben und die Kompositionen des Matthaeus Apelles von Löwenstern. 48 S. 8. Breslau, Bial, Freund & Co. in Komm. baar 1 *M* 20 *Pf*.

***de Stendhal,** Vie de Rossini. Nouv. éd. 18. Paris, C. Lévy. 3 fr. 50 c.*

Stiehl, C., Musikgeschichte der Stadt Lübeck, nebst einem Anhange: Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck. 116 u. IV S. gr. 8. Lübeck, Lübcke und Hartmann. n. 2 *M*, geb. n. 2 *M* 80 *Pf*.

***Statham,** H. H., My thoughts on music and musicians. 8. London, Chapwar and Hall. 18 sh.*

Svoboda, A., Illustrirte Musik-Geschichte. Mit Abbildungen von M. Frhrn. v. Branca. 1. Bd. VII, 238 S. Lex.-8. Stuttgart, Carl Grüninger. n. 5 *M*, geb. n. 6 *M*.

***Tijdschrift** der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel IV, 1. Stuk. Amsterdam, Muller & Co. 1892. (Inhalt: Max Seiffert, Über Sweelinck und seine deutschen Schüler. — J. P. N. Land, De Luit en het wereldlijke Lied in Duitschland en Nederland. — J. P. N. Land, Twee aloude Fluiten, in Nederland opgegraven.— J. P. N. Land, Catalogus van allerley Musijk, met hare Pryse [1701]. — R., Gedichten van Samuel Ampzing en Muziek van Cornelis Helmbreecker. — Mededeelingen.)*

—— *Deel IV, 2. Stuk.* Ebenda *1892. (Inhalt: H. C. Rogge, Verslag van de Werkzaamheden der Vereeniging voor N.-Nederlands Muziekgeschiedenis over 1891. — Programmas van historische Concerten. — W. F. G. Nicolai, Jan Coenrades Boers [mit Bild]. — Jacques Hartog, Een belangrijk Werk. — J. C. M. van*

Riemsdijk, De internationale Muziektentoonstelling te Weenen. — De historische Concerten van de internationale Tentoonstelling van Musiek en Tooneel te Weenen in 1892. — J. P. N. Land, Werken van Sweelinck te Oxford.) [S. ob. Bd. VII, S. 686.]

Tresch, Das Nothwendigste und Wichtigste über und vom Gregorianischen Choral. 2. Aufl. VIII, 60 S. 12. Eichstätt, Ph. Brönner'sche Buchh. n. 75 Pf.

Van der Straeten, *Edmond, Les billets des rois en Flandre. Xylographie, Musique, Coutumes. Gand, J. Vuylsteke. 1892. 8. 183 S.*

——, *Cinq lettres intimes de Roland de Lassus commentées par .... Gand, J. Vuylsteke, 1891. kl 8. 100 S.*

Verzeichniss der im Jahre 1891 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. 40. Jahrgang oder 6. Reihe, 6. Jahrg. VII, CXXVII, 441 S. gr. 8. Leipzig, Friedrich Hofmeister. n. 16 ℳ, Schreibpapier n. 18 ℳ.

Vogel, Dr. Emil, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700. Enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc. Herausgegeben durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. 2 Bde. XVII (deutsch und italienisch) und 530 und 597 S. gr. 8. Berlin, A. Haack, 1892. n. 24 ℳ.

Wagnerianer-Spiegel. Eine Charakteristik der wirkl. Wagnerian. Geistesarbeit und Weltanschauung, dargestellt durch 100 Aussprüche aus den Schriften der namhaftesten Wagnerianer. VII, 72 S. 8. Hannover, Louis Oertel, Musikverlag. n. 1 ℳ 50 Pf.

Weber, *F., A popular history of music from the earliest times. 8. London, Simpkin Marshall and Co. 10 sh. 6 d.*

Wiesinger, A., Mozart und das Christenthum in der Musik. Vortrag. (Christlich-sociale Zeit- und Streitfragen.) Heft 2. 35 S. 8. Wien, Drescher & Co., Verlag Austria. n. 50 Pf.

v. Wolzogen, H., Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Tristan und Isolde, nebst einem Vorwort über den Sagenstoff des Wagner'schen Tristan. 6. Aufl. 47 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth, Verlagsbuchhandlung. n. 75 Pf, kart. n. 1 ℳ.

——, Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Parsifal, nebst einem Vorwort über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas. 10 Aufl. 82 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth. n. 2 ℳ, geb. n. 2 ℳ 50 Pf, englische Ausgabe 77 S. n. 2 ℳ.

Zahn, J., Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgetheilt. Heft 35. 5. Bd. S. 161—240. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. n. 2 ℳ. [S. ob. Bd. VII, S. 687.]

II. Theorie.

Apian-Bennewitz, P. O., Die Geige, der Geigenbau und die Bogenverfertigung. XII, 416 S. mit 1 Atlas von 14 Foliotafeln u. 56 Textabbildungen. Weimar, Bernh. Fried. Voigt. 12 ℳ, geb. 16 ℳ.

Arend, M., Die Schlüssel- und Transpositions-Lehre in der Musik. 8. Basel, Schweizer Verlags-Druckerei. n. 1 ℳ.

Berger, M., Das Treffenlehren im Gesange nach der Gesangsmethode von H. Sacher. 25 S. 12. Korneuburg, Julius Kühkopf's Verlagskonto. Kart. baar n. 80 Pf.

Bernhardt, *J. W., Vox humana. Voice production and development and the art of singing. 4. London, Simpkin, Marshall and Co. 7 sh.*

Beutter, A., Akustik und Gesangunterricht. (Sonderdruck.) 32 S. gr. 8. Stuttgart, Chr. Belser'sche Verlagshandlung. n. 40 ₰.

Broadhouse, How to make a violin. 12. London, W. Reeves. 3 sh. 6 d.

Bussler, L., Musikalische Elementarlehre mit 58 Aufgaben für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten und den Selbstunterricht. 4. Aufl. VIII, 96 S. gr. 8. Bielefeld, Velhagen und Klasing. n. 1 ℳ 60 ₰.

Christ, J., Darstellung der Zither in ihrem Wesen und ihrer Geschichte. 8. Trier, P. Ed. Hoenes. 3 ℳ.

Ehrlich, H., Musikstunden und Klavierspiel. Betrachtungen über Auffassung, Rhythmik, Vortrag und Gedächtniß. 41 S. gr. 8. Berlin, M. Bahn, Verlag. n. 1 ℳ 50 ₰.

Eitz, C., Das mathematisch-reine Tonsystem. Gemeinverständlich dargestellt, mit einem Vorwort von W. Preyer. XII, 36 S. gr. 8. mit 1 Tafel. Leipzig, 1891, Breitkopf und Härtel. n. 2 ℳ.

Engel, G., Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung. 59 S. gr. 8. Dresden, Richard Bertling. n. 1 ℳ 50 ₰.

Fischer, K., Das natürliche Harmonie-System. Principien einer modernen Musiktheorie. 90 S. gr. 8. München, Carl Merhoff's Verlag in Komm. n. 1 ℳ 60 ₰.

Gervinus, Victorie, Naturgemässe Ausbildung in Gesang und Klavierspiel mit besonderer Rücksicht auf gemeinschaftlichen Unterricht, nebst einer Harmonielehre und einer gewählten Sammlung von Liedern und Klavierstücken. V. 374 S. Lex.-8. Abbildungen u. 2 Tafeln. Leipzig, Breitkopf und Härtel, geb. in Leinw. 6 ℳ.

Goldschmidt, H., Der Vokalismus des neuhochdeutschen Kunstgesanges und der Bühnensprache. Eine sprach- und gesangsphysiologische Studie. 34 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ 50 ₰.

Hansmann, R., Die Jankó-Klaviatur. Kurzgefasste Darstellung ihrer Einrichtung, sowie ihrer Bedeutung für das Klavierspiel. 7 S. gr. 8. mit Fig. Leipzig, Carl Merseburger. n. 1 ℳ.

Hasel, J. E., Die Grundsätze des Harmonie-Systems. Ein vollständig umfassendes Lehrbuch über den Bau, die Verbindung und die chromatische Umgestaltung aller Accorde auf ihren unveränderlichen diatonischen Fundamenten, nebst einer Anleitung zur Analyse der vorhandenen Harmonie-Komplikationen. Mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht verfasst. XXVII, 680 S. gr. 8. Wien, V. Kratochwill. n. 13 ℳ 50 ₰.

Hesselgren, *Frédéric, Proposition d'un Diapason universel tiré de la gamme naturelle fondamentale. Turin, 1892. 8. 12 S.*

Jadassohn, Helen, Gesangschule (Singing Tutor), deutsch-englisch. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 ℳ.

Jadassohn, S., Aufgaben und Beispiele für die Harmonielehre. (In deutscher und englischer Sprache. VI, 96 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ 80 ₰.

——, Allgemeine Musiklehre. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892. 8. VI und 190 S. 4 ℳ.

Langhans, W., Der Endreim in der Musik. Ein Kapitel von der musikalischen Declamation. III, 18 S. gr. 8. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). 60 ₰.

Loewengard, M., Lehrbuch der Harmonie als Leitfaden für den Unterricht, sowie zum Selbststudium. VII, 90 S. gr. 8. Berlin, Raabe & Plothow (Moritz Raabe). n. 2 ℳ 50 ₰.

Malfertheiner, A., Methodische Anleitung zur Erlernung des Orgelspiels, verbunden mit einer leichtfaßlichen Unterweisung in den Elementen der Harmonielehre, zunächst zum Gebrauche an den österreichischen Lehrerbildungsanstalten verfaßt. IV, 91 S. gr. 8. Wien, Carl Graeser. n. 4 *M*.

Melodienbuch, Das, zu dem evangelischen Militär-Gesang- und Gebetbuch für das deutsche Kriegsheer. Eine Denkschrift. Berlin, Mittler und Sohn. 1892. 8. 35 S. 1 *M*.

Merten, F., Die Grundlage der Harmonie. 2. Ausg. IV, 62 S. gr. 8. Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag in Komm. n. 50 *Pf*.

——, Harmonische Klangbildung, nach dem Grundakkord gebildet und erklärt. VIII, 275 S. gr. 8, Siegen, Hermann Montanus in Komm. n. 9 *M*.

—— ——, 2. Ausg. VIII, 275 S. 8. Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag in Komm. n. 5 *M*.

Michaelis, A., Die Grundlehren der Harmonie. Ein Führer durch den Dreiklang und Septimenakkord mit schriftlichen Uebungsaufgaben zur schriftlichen Bearbeitung. VIII, 100 S. 12. Leipzig, Verlags-Institut (Louis Stefke). n. 1 *M* 20 *Pf*, geb. baar 1 *M* 50 *Pf*.

Michalitschke, A., Über eine räumliche Darstellung der Tonreihe und deren Ausnützung in einem Apparate als Lehrmittel im musiktheoretischen Unterrichte. (Sonderdruck.) 15 S. gr. 8. Dresden, Oscar Damm, Verlag, baar 60 *Pf*.

Pembaur, J., Über das Dirigiren. Die Aufgaben des Dirigenten, beleuchtet vom Standpunkte der verschiedenen Disciplinen der Kompositionslehre. 61 S. 12. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Kart. n. 1 *M*.

***Proceedings** of the **Musical Association** of the investigation and discussion of subjects connected with the art and Science of music. Seventeenth session 1890—91. London, Novello, Ewer & Co. 1891. 8. Contents: 1) Music in the Royal Navy: An Appeal. By Arthur Havergal. 2) On a pair of ancient egyptian double-flutes. By Thomas Lea Southgate. 3) Further thoughts about singing. By Frederic Penna. 4) Again, what is sound? By George Ashdown Audsley. 5) The Rondo form, as it is found in the works of Mozart and Beethoven. By C. F. Abdy Williams. 6) The foundations of national music. By F. Gilbert Webb. 7) Some notes upon russian ecclesiastical music, ancient and modern. By W. J. Birbeck. 8) Some observations on music in London in 1791 and 1891. By William H. Cummings. 9) Some details concerning the work in connection with completing Schuberts Sketch Symphony in E (Nr. 7). By John Francis Barnett. 10) Communication on the ancient egyptian scale. By Thomas Lea Southgate.*

—— *Eighteenth session 1891—92.* Ebenda. *Contents: 1) A neglected aspect of harmony. By Louis B. Prout. 2) The composers' intention. By Edgar F. Jacques. 3) On judgment and taste with regard to music. By Henry Charles Barister. 4) The development of opera. By E. Algernon Baughan. 5) Some thoughts on the social appreciation of music. By Ernest Lake. 6) The music of Japan. By F. T. Siggott. 7) Musical design, a help to poetic intention. By Oliveria Prescott. 8) Fugal structure. By Ebenezer Prout.* [S. oben Bd. VI, S. 595.]

Renner, F., Gesang-Schule. 69 S. hoch-4. Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag. n. 3 *M*.

Richter, E. F., Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. 1. Bd. Lehrbuch der Harmonie. 19. Aufl. mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen von A. Richter. XII, 226 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 *M*, in Schulband n. 3 *M* 50 *Pf*, eleg. in Leinw. n. 4 *M* 20 *Pf*.

Seydler, Th., Material für den Unterricht in der Harmonielehre. Heft 2. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 80 ℔.

Teppe, A., Les principes de tonalité et de rythme. 72 p. 8. Paris, Fischbacher. 1, 50 fr.

Trüg, L. J., Die menschliche Stimme nach Ch. Lunn's »Philosophy of voice«. Unter Anleitung des Verfassers bearbeitet und ins Deutsche übertragen. VIII, 124 S. 8. mit Fig. Düsseldorf, L. Schwann. n. 2 ℳ.

Vincent, H. I., Die Zwölfzahl in der Tonwelt. Ein Blick in die Zukunft. Beitrag zur Vereinfachung und Erleichterung des Musikbetriebes. Wien, Röhrich vorm. Wessely. Kohlmarkt 11. gr. 8. 4 S.

Wangemann, O., Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau. 3. Aufl. Neue Ausgabe. VIII, 260 S. 8. mit 40 Tafeln. Leipzig, Verlags-Institut (Louis Stefke). 3 ℳ.

Wuthmann, L., Leitfaden der Harmonie- und Generalbass-Lehre. IV, 76 S. Lex.-8. Hannover, Louis Oertel, Musik-Verlag. n. 1 ℳ 50 ℔, geb. n. 2 ℳ.

III. Ästhetik. Physikalisches.

Bagge, S., Anton Rubinstein als Aesthetiker. In: Die Gegenwart 1892, Nr. 13.

Chamberlain, H. S., Das Drama Richard Wagner's. Eine Anregung. VIII, 144 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 ℳ, geb. n. 4 ℳ.

Hanslick, E., Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. 8. Aufl. XI, 221 S. 8. Leipzig, Johann Ambrosius Barth. Geb. 3 ℳ.

Hennig, C. R., Die Unterscheidung der Gesangregister auf physiologischer Grundlage mit besonderer Berücksichtigung der vox mixta. IV, 23 S. gr. 8. Leipzig, Gebr. Hug, Verlagsbuchhandlung. n. 60 ℔.

Klauwell, P., Musikalische Bekenntnisse. Aphoristische Bemerkungen zur Tonkunst. 2. Aufl. der »Musikalischen Gesichtspunkte«. Leipzig, Wolfgang Gerhard. 126 S. 8. 60 ℔.

Kremer, Karl, Das ausschließliche Recht des Urhebers an der Melodie. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1891. 8. 42 S.

Kunz, C. G., Die Tontaubheit und der Musikunterricht. (Sonderdruck.) 21 S. 8. Wien, Moritz Perles' Verlags-Konto. n. 60 ℔.

Meerens, Charles, Acoustique musicale. Articles publiés dans la féderation artistique. Bruxelles, J.-B. Katto, 1892. 69 S. 8. 1 fr.

Pudor, H., Die alten und die neuen Wege in der Musik nebst einem Vorwort. (Sonderdruck.) 29 S. gr. 8. Dresden, Oscar Damm, Verlag. n. 70 ℔.

—— Wiedergeburt in der Musik! Dresden. 1892. Verlag der Dresdener Wochenblätter. VIII und 94 S. 8. 1 ℳ 60 ℔.

Schneider, P., Über das Darstellungsvermögen der Musik. Eine Untersuchung an der Hand von E. Hanslick's Buch »Vom Musikalisch-Schönen«. 125 S. 8. Oppeln, Eugen Frank's Buchh. (Georg Maske). n. 3 ℳ.

Seidl, Arthur, »Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?« Kiel und Leipzig, Lipsius und Tischer. 1892. 8. 71 S.

Waldapfel, Otto, Über das Idealschöne in der Musik und die Mittel zu dessen künstlerischer Wiedergabe. Nebst Anhang, Übersetzung resp. Auszug der Schriften eines griechischen Musikers (Pseudo-Euklid) und Metrikers (Hephästion) enthaltend. Dresden, Rudolph Petzold. 1892. 8. 109 S.

Widmann, B., Die Erziehung für die Tonkunst. Kunstpädagogische Winke für Eltern und Lehrer. 80 S. gr. 8. Leipzig, Carl Merseburger. n. 1 *M*.

Zellner, L. A., Vorträge über Akustik. Gehalten am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 2 Bde. Mit 331 Abbildungen, vielen Notenbeispielen und Illustrationen im Texte, 20 Beilagen und einem Anhang über Bestimmung absoluter Schwingungszahlen. X, 420 u. VII, 346 S. gr. 8. Wien, A. Hartleben's Verlag. n. 18 *M*, in 1 Bd. geb. n. 20 *M*.

IV. Ausgaben von Tonwerken.

Bach, J. S., Werke. Jahrgang XXXVIII: Praeludien, Fugen, Fantasien und andere Stücke für Orgel. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Jahrgang XXXIX: Motetten, Choräle und Lieder. Fol. Ebenda. [S. ob. Bd. VII, S. 690.]

—— Werke. Für Gesang. Gesammtausgabe für den praktischen Gebrauch. Vollständiger Clavierauszug. gr. 8. Kirchen-Cantaten. Lief. 37—70. Leipzig, Breitkopf und Härtel à 1 *M* 50 *Pf*. [S. ob. Bd. VII. S. 690.]

—— do. Für Orchester. Stimmenausgabe für den praktischen Gebrauch. Preis jeder Stimme 30 *Pf*. netto. Nr. 1. Ouverture C dur für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen und Fagott. 7 Stimmenhefte. à 30 *Pf*. Nr. 2. Ouverture H moll für 2 Violinen, Viola, Bass und Flöte. 5 Stimmenhefte. à 30 *Pf*. Nr. 5. Concert. F dur für concertirende Violine mit 2 Violinen, Viola, Violoncell, Bass, 3 Oboen, Fagott und 2 Hörnern. 12 Stimmenhefte. à 30 *Pf*.

——, Kirchen-Cantaten. Vollständiger Klavierauszug. gr. 8. mit Genehmigung der Bachgesellschaft nach deren Ausgabe. Lief. 43—49. Leipzig, Breitkopf und Härtel. je 1 *M* 50 *Pf*. Subscriptionspreis für jede Lief. n. 1 *M*. [S. ob. Bd. VII, S. 690.]

Beethoven, Sämmtliche Werke. Supplement. Kammermusik zu 4 Händen. Lief. 144—170.] Leipzig, Breitkopf und Härtel. je n. 1 *M*. [S. ob. Bd. VII, S. 690.]

Binchois, Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons (für Tenor, Diskant und Kontratenor), aus dem Codex Mus. Ms. 3192 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in moderne Notirung übertragen, mit neuem (deutschem) Text herausgegeben von Dr. Hugo Riemann. Als Manuskript gedruckt. Wiesbaden 1892. 12 S. Text und 7 S. Musik. 4.

***Collection** complète des Oeuvres de Grétry publiée par le Gouvernement belge Livr. XI. L'Embarras des Richesses. Comédie lyrique en trois actes, Fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 32 M. [S. ob. Bd. VII, S. 691.]*

—— Livr. XII. L'Embarras de Richesses Comédie lyrique en trois actes. Partition. 16 M.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Herausgegeben durch eine von der königlich preußischen Regierung berufene Commission. Erster Band: Samuel Scheidt's Tabulatura nova für Orgel und Clavier, herausgegeben von Max Seiffert. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Mit S. Scheidt's Bildniß.) 15 *M*.

Fink, G. W., Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von über 1100 Liedern und Gesängen. 10. Auflage. Neu bearbeitet von Wilhelm Tschirch. Gera, Griesbach. 1892. 1. Lieferung. gr. 8. VII und 72 S.

Händel, Werke. Für die Deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander. Lieferung LIII. Aci, Galatea & Polifemo. Serenata. Fol. — Das Autograph des »Messias« in photo-lithographischer Kopie. Dritte Lieferung: Dritter Theil des Oratoriums nebst Anhang (S. 209—330), Haupttitel, Vorwort und Index. Querfolio. — Supplement 4: Fünf italienische Duette von Giovanni Carlo Maria Clari. gr. 8. Leipzig, W. Engelmann. [S. ob. Bd. VII, S. 691.]

Keiser, Reinhard, Der lächerliche Prinz Jodelet. Oper. Herausgegeben von Friedrich Zelle. 1. Lieferung. In: Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Bd. XVIII. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1892. Fol.

Koella, G. A., Schweizer-Liederbuch. Sammlung der schönsten Volks-, Berg- und Vaterlandslieder der deutschen, französischen und romanischen Schweiz (Paralleler französischer Titel). Zürich und Leipzig, Gebr. Hug (1892). gr. 8. 114 S.

Marschner, Hans Heiling. Romantische Oper in drei Akten nebst einem Vorspiel. In Partitur herausgegeben von Gustav F. Kogel. Fol. Leipzig, C. F. Peters (1892).

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ausgewählte Clavierwerke zu 2 Händen. Kritisch durchgesehen und mit Fingersatz versehen von H. Riemann. 4. Band. 2. Leipzig, Felix Siegel. 1 *M* 50 *Pf*. [S. ob. Bd. VI, S. 597.]

—— Sämmtliche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Revision von H. Riemann. Ausgabe hoch u. mittel. gr. 8. Leipzig, Steingräber Verlag. à 2 *M*.

Palestrina, Werke, Bd. XXX. Erster Nachtrag zur Gesammtausgabe. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1891. Fol. — Bd. XXXI. Zweiter Nachtrag zur Gesammtausgabe. Ebenda. 1892. Fol. à 15 *M*. [S. ob. Bd. VI, S. 598.]

Schubert's, Franz, Werke. Erste kritische Gesammtausgabe. Serie XV. Dramatische Musik. Partitur. Nr. 7. Die Zauberharfe. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol. 26 *M*. — Nr. 8. Rosamunde. 10 *M*. [S. ob. Bd. VII. S. 691.]

—— Serie V. Quartette für Streichinstrumente. Stimmen. 4 Bände. je n. 8 *M*. Einzelausgabe. 1. Quartett. n. 1 *M* 50 *Pf*. 2. Quartett. Cdur. n. 1 *M* 50 *Pf*. 3. Quartett. Bdur. n. 2 *M* 70 *Pf*. 4. Quartett. Cdur. n. 2 *M* 10 *Pf*. 5. Quartett. Bdur. n. 2 *M* 55 *Pf*. 6. Quartett in Ddur. n. 3 *M* 15 *Pf*. 7. Quartett in Ddur, n. 2 *M* 40 *Pf*. 8. Quartett in Bdur, Op. 168., n. 3 *M*. 9. Quartett in Gmoll, n. 2 *M* 40 *Pf*. 10. Quartett in Esdur, Op. 125., Nr. 1. n. 2 *M* 40 *Pf*. 11. Quartett in Bdur, Op. 125, Nr. 2, n. 3 *M* 15 *Pf*. 12. Quartett, Satz in Cmoll, n. 1 *M* 35 *Pf*. 13. Quartett, Amoll, Opus 29. n. 2 *M* 70 *Pf*. 14. Quartett, Dmoll, n. 4 *M* 50 *Pf*. 15. Quartett, Gdur, Op. 161, n. 4 *M* 95 *Pf*.

—— Serien-Ausgabe. Serie XVIII. Für Frauenchor. Partitur. n. 3 *M*.

—— Serie IV. Quintett für Streichinstrumente. Stimmen. n. 5 *M* 25 *Pf*.

—— Serie VI. Trio für Streichinstrumente. Stimmen. n. 1 *M* 35 *Pf*.

—— Serie XIX. Kleinere drei- und zweistimmige Gesangwerke. Partitur. n. 7 *M* 50 *Pf*.

—— Revisionsbericht Serie XVII—XIX. herausgegeben v. E. Mandyszewski n. 50 *Pf*.

Schütz, Heinrich, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Bd. XII. Gesammelte Motetten, Concerte, Madrigale und Arien. Erste Abtheilung. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 20 ℳ. [s. ob. Band VII, S. 691.]

Schumann, Rob., Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammt-Ausgabe. Serie I. Symphonien für Orchester. Partitur. Nr. 4a. Vierte Symphonie. Opus 120. Dmoll. Erste Bearbeitung aus dem Jahre 1841. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 7 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. V, S. 639 f.]

J. S. Sweelinck, Psalm 150 (achtstemmig). Partitur en Stemmen. Herausgegeben durch die Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Amsterdam, 1892.

Tobler, Alfred, Sang und Klang aus Appenzell. Eine Sammlung älterer Lieder für vierstimmigen Männerchor nebst einem Anhange. Wolfhalden 1892. In Comm. bei Gebrüder Hug in Zürich und Leipzig. XI und 244 S. kl. 8.

Werke, musikalische, der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I., herausgegeben von G. Adler. Band I. Kirchenwerke. Partitur. Fol. Wien, Artaria u. Co. (Für Deutschland, Leipzig, Breitkopf und Härtel.) 30 ℳ.

Nachtrag zur Musikalischen Bibliographie von 1892.

(S. Jahrg. VII, S. 691.)

Antiquarische Kataloge.

Baer & Co., Frankfurt a. M. 18. Roßmarkt. — Nr. 295. Geschichte des Theaters. Theor. und prakt. Musik. —

Beck, C. H., Nördlingen. Nr. 208. Geistl. und weltliche Musik nebst deren Literatur. Liturgik. Hymnologie. —

Bertling, R., Dresden-A., 29 Victoriastr. Nr 20. Hymnologie und Kirchenmusik. — Nr. 21. Musikal. Literatur. Seltene Werke aus der prakt. Musik. — Antiquar. Anzeiger 1892. Nr. 7.

Einsle, A., Wien. Auctionskatalog (Versteig. 25. Jänner 1892; Musik 1014—1040). Aquarelle etc., Incunabeln der Lithographie, Farbenstiche etc. (Versteig. 25. April 1892). — Auctionskatolog (Versteig. 16. Nov. 1892; Nr. 506—574 Musik).

Gerschel, O., Stuttgart, 16 Calwerstr. Nr. 52. Encykl. etc. (Nr. 1611—1735 Musik und Theater).

Gilhofer & Ranschburg, Wien I, 2 Bognergasse. Nr. 36. Viennensia. Bücher und Bilder zur Topographie, Geschichte und Kulturgeschichte Wien's.

Haerpfer, Fr., Prag I 174 Karlsgasse. Nr. 124. Deutsche Sprache, Literatur- u. Culturgeschichte (Nr. 1216—1329 Musik und Theater).

Heberle, J. M., (K. Lempertz' Söhne), Köln. Nr. 91. Geschichte der Musik, theor. Werke, Gesanglehre etc., kirchl. Mus., Gesangbücher etc., prakt. Musik, Klavierschulen, Biographien etc.

Kerler, H., Ulm. Nr. 175. Literatur-Geschichte. Musik-Geschichte. — Nr. 181. Geschichte des Theaters und der Musik. Dramat. Sammel- und Einzelwerke.

Koehler, K. F., Berlin NW. 41 Unter d. Linden. Nr. 21. Kunst und Kunstgeschichte. Musik und Musikgeschichte (Nr. 1204—1346).

Liepmannssohn, L., Berlin W., 63 Charlottenstr. Nr. 89, 90, 91, 94 98. Musik-Literatur. Aeltere Vocal- und Instrumentalmusik. — Nr. 95. Autographen aller Art. — Katal. e. Autographen-Sammlung (Versteig. 7. Nov. 92). — Katal. e. Autogr.-Samml. (Versteig. 15. Febr. 92). —

Lippert'sche Buchhandlg. Halle a. S. 67. Gr. Steinstr. Nr. 31. Deutsche Literatur, Kunst, Kunstgeschichte. —

Lissa, G., Berlin W., 91 Wilhelmstr. Nr. 7. Literatur des XVIII. Jh. — Nr. 8. Liter. d. XIX. Jh. (Musik 466—527). — Nr. 9. Neu-Erwerbungen. — Nr. 10. Deutsche und Deutschland betreff. Bücher.

List & Franke, Leipzig, 13 Universitätsstr. Nr. 230. Musik aller Art.

Schmidt, C. F., Heilbronn a. N. 62 Cäcilienstr. Nr. 242. Theor. Werke und Schriften über Musik.

Stoll & Bader, Freiburg, Baden. 3 Franziskanerstr. Nr. 40. Theater, Geschichte und Theorie der Musik Prakt. Musik-Kunst.

Weigel, O., Leipzig, 1 Königsstr. Nr. 54. Geschichte und Theorie der Musik. Prakt. Musik. Musica profana. Musica sacra.

Grössere Kritiken erschienen in Musikzeitungen vom Oktober 1891 bis Oktober 1892 über folgende Werke:

(Die römischen Ziffern bedeuten den Jahrgang der Zeitschrift, die arabischen die Nummer.)

Amore, *Ant., Vincenzo Bellini. (Gazz. Mus. XLVII, 12.)*

Arend, M., Die Schlüssel- u. Transpositionslehre i. d. Musik.

——, Syst. Lernprincip f. d. Schlüssel- u. Transpositionslehre i. d. Musik. (Mus. Wochenbl. XXIII, 36.) (Allg. Musikz. XIX, 22.)

Bach, J. Seb., Wohltemper. Klavier. Phrasirungsausg. v. Dr. H. Riemann. (Urania XLIX, 11.)

Bäumker, W., Das kathol. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. (Neue Berl. Musikz. XLVI, 22.) (Monatsh. XXIV, 2.)

Breslaur, E., Op. 41. Clavierschule. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 15.) (Schweiz. Musikz. XXXII, 12.)

Bulthaupt, H., Dramaturgie der Oper. (Mus. Wochenbl. XXIII, 29.)

Chilesotti, O., Lautenspieler des XVI. Jahrh. (Monatsh. XXIV, 2.)

Day, *C. R., The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan. (Mus. Times 586.)*

Dinger, H., »Die Meistersinger von Nürnberg« (Mus. Wochenbl. XXIII, 33.)

——, Richard Wagner's geist. Entwikelung. (Neue Berl. Musikz. XLVI, 41.)

Eitz, C., Das mathem.- reine Tonsystem. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 14—17; Allg. Musikz. XIX, 6; Signale L, 21; Mus. Wochenbl. XXIII, 50.)

Fichtner, O., Gesangunterricht für deutsche Volksschulen. (Mus. Wochenblatt XXIII, 28.)

Fiebach, O., Die Physiologie der Tonkunst. (Allg. Musikz. XIX, 17.)

Franke, H., Der Vortrag des liturg. Gesanges. (Neue Zeitschr. f. Musik. LIX, 4.)

Gevaert, F. A., Neue Instrumentenlehre. Uebers. v. H. Riemann. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 21; Allg. Musikz. XIX, 6.)

——, Der Ursprung des röm. Kirchengesanges. Deutsch v. H. Riemann. (Mus. sacra, XXIV, 9)

Glasenapp, C. Fr., Encyklopädie. (Mus. Wochenbl. XXIII, 31.)

Goldschmidt, H., Der Vocalismus des neuhochdeutschen Kunstgesanges in der Bühnensprache. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 39.)

——, Die italien. Gesangs-Methode des XVII. Jahrh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart. (Mus. Times 586.)

Grand-Carteret, J., Richard Wagner en Caricatures. (Signale L, 39.)

Habert, J. E., Prakt. Orgelschule. (Gregoriusbl. XVII, 6.)

Hanslick, Ed., The Beautiful in Music. (transl by G. Cohen.) (Mus. Times 587.)
Hanslick, Ed., Aus d. Tagebuche e. Musikers. (Schweiz. Musikz. XXXII, 10.)
Hasel, J. E., Die Grundsätze d. Harmoniesystems. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 28.)
Hill, W. E., Gio. Paolo Maggini: His Life and Work. (Mus. Times 589.)
Hoyer, F., Geometrie des Dreiklanges. (Neue Berl. Musikz. XLVI, 19.)
Jahn, O., W. A., Mozart. 3. Aufl. (Mus. Wochenbl. XXXI, 14; Schweiz. Musikz. XXXI, 23; Monatsh. XXIV, 2.)
Jansen, F. G., Rob. Schumann's gesammelte Schriften über Musik und Musiker. (Chorges. VII, 17.) (Schweiz. Musikz. XXXII, 15.)
Kalischer, A. Ch., Die unsterbliche Geliebte Beethoven's. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 10; Schweiz. Musikz. XXXI, 24.)
Krüger, C. A., Volks-Klavierschule. (Neue Berl. Musikz. XLVI, 23; Schweiz. Musikz. XXXII, 12.)
Kulke, E., Richard Wagner und Friedrich Nietzsche. (Neue Zeitschr. f. Musik. LIX, 7.)
La Mara, Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt. (Neue Musikz. XIII, 12. Schweiz. XXXII, 10.)
Michalitschke, A., Über e. räuml. Darstellung der Tonreihe und deren Ausnützung in e. Apparate als Lehrmittel im mus.-theor. Unterrichte. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 33–38.)
Praeger, F., Wagner as J knew him. (Mus. Times 590.)
——, F., Wagner, wie ich ihm kannte. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 36, 37; Neue Musikz. XIII, 18: Signale L, 44.)
Procházka, R., Mozart in Prag. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 27; Neue Musikz. XIII, 20; Signale L, 47.)
Pudor, H., Sittlichkeit und Gesundheit in der Musik. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 11.)
Reinecke, Dr. C., Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte. (Allg. Musikz. XIX, 12.)
Riehl, W. H., Kulturhistor. Charakterköpfe. Richard Wagner. (Allg. Musikz. XIX, 32—37.)
Rubinstein, A., Die Musik und ihre Meister. (Signale f. d. mus. Welt XLIX, 72; Neue Musikz. XIII, 11; Schweiz. Musikz. XXXII, 16; Gaz. Mus. XLVI, 51.)
——, Moses. Op. 112. (Signale L, 24.)
Schneider, P., Über das Darstellungsvermögen der Musik. (Signale L, 34.)
Schöne, A. *and* **Hiller,** F., *The Letters of a Leipzig Cantor Being the letters of Moritz Hauptmann to Franz Hauser etc. (transl. by A. D. Coleridge.) (Mus. Times 588.)*
Schubring, J., Briefwechsel zwischen Fel. Mendelssohn-Bartholdy u. Jul. Schubring. (Neue Zeitschr. f. Mus. LIX, 2.)
Sittard, J., Zur Geschichte d. Musik u. des Theaters am Württemb. Hofe. (Monatsh. XXIV, 1; neue Berl. Musikz. XLVI, 18.)
Spitta, Ph., Zur Musik. (Schweiz. Musikz. XXXII, 14; Neue Berl. Musikz. XLVI, 28.)
Waldapfel, O., Über das Idealschöne in der Musik. (Signale L, 33.)
Zellner, C. A., Vorträge über Akustik. (Signale L, 28).

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musik-Zeitung. Red. O. Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XVIII. Nr. 51. Franz Liszt's sinfon. Dichtungen. Von A. Hahn. (Schluss Nr. 52). — XIX. Nr. 1. Wegweiser durch die Motivenwelt d. Musik zu R. Wagner's »Ring des Nibelungen« III. Siegfried. Von A. Heintz. (Forts. Nr. 2—27). — Ein »Meister Beckmesser« und seine kritische Zunft. Von H. Reimann. (Forts. Nr. 3—5). — Felix Weingartner. Von O. Lessmann. — Nr. 2. Eine Faustsinfonie, von F. Liszt. Von O. Lessmann. — Nr. 7. Rich. Wagner's Verhältniss zur bildenden Kunst. Von O. Bie. (Forts. 8—24). — Nr. 11. Ein unsichtbares Koncertorchester. Von Dr. Wolfrum. — Nr. 12. Albert Heintz. Von O. Lessmann. — Nr. 13. Das Aschenbrödel in unsern höheren Schulen. Von K. Zuschneid. (Schluss Nr. 14). — »Freund Fritz« von P. Mascagni. Von O. Lessmann. — Nr. 16. Die Zukunft des Harmoniums. (Forts. Nr. 17—20). — Nr. 17, 18. Boabdil, Oper von Moszkowski. Von O. Lessmann. — Nr. 21. Franz Liszt's sinf. Dichtungen. II. Tasso. Von A. Hahn. — Henriette Kriete-Wüst. Ein Beitrag zur Geschichte Wagner's Rienzi. Von R. Beck. — Ignaz Jan Paderewski. Von O. Lessmann. — Nr. 23, 24. Siegfried Ochs. Von O. Lessmann. — Weingartner und Sucher. Von F. Stein. — Nr. 25. Lorle, Oper von A. Förster. Von O. Lessmann. — Ritter Pásmán, Oper von J. Strauss. Von O. Lessmann. — Nr. 26. Wilhelm Baumgartner. Von A. Bock. — Nr. 27. Ein ital. Katalog und ein wenig gekannter Wagner-Brief. Von B. Schrader. — Nr. 30, 31. Richard Wagner in seinem rein menschl. Wesen. Von A. Heintz. — Skizzen aus dem englischen Musikleben. Von O. Lessmann. (Forts. 32, 33). — Nr. 32/33. Die Bayreuther Festspiele 1892. (Schluß Nr. 34, 35). — Nr. 34, 35. Drei kritische Bemerkungen über die Fachausstellung der Deutschen Militär-Musik. Von K. Neefe. — Nr. 36. Zum Kapitel von den Pflichten des Verlegers gegen den Autor. Von H. Reimann. — Rudolf Ibach. Von O. Lessmann. — Nr. 37. Ein nachgelassenes Werk Franz Liszt's. Von F. Volbach. (Schluss Nr. 38). — Nr. 39. Peter Cornelius' Cid. Von A. Sandberger. (Forts. Nr. 40 bis 42). — Nr. 40. De Vereeniging voor Nord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Von M. Seiffert. — Nr. 43. Rienzi in Dresden. Von R. Beck. — Nr. 44. Wegweiser durch die Motivenwelt der Musik zu R. Wagner's »Ring des Nibelungen«. IV. Götterdämmerung. Von A. Heintz. (Forts. Nr. 45—47). — Nr. 47. Rob. Franz oder Rob. Knauth? Von O. Lessmann. — Nr. 48. Genesius, Oper von F. Weingartner. Von O. Lessmann. (Forts. Nr. 49 u. 50). — Nr. 51. Zur Reform des protestantischen Gemeindegesanges. Von M. Seiffert. —

Der Chorgesang. Herausg. A. Gottschalg, Leipzig. Nr. 7. Heinrich Goetze. Von R. Palme. — Ein wenig gekanntes Meisterwerk von R. Volkmann. Von F. Volbach. — Nr. 8. Authentische Mittheilungen über zwei Foliobände Partituren, enthaltend alte geistl. Musik. Von K. Goepfart. — Nr. 9. Carl Prill. — Nr. 10. Franz Curti. (Schluß Nr. 11). — Musik in den Alpen. Von O. Schmid. (Forts. Nr. 11, 12). — Eduard Tauwitz. Von E. Dominante. — Nr. 11. Chorgesang in der evangl. Kirche. Von M. Ferenczy. — Nr. 12. Alphonse Maurice. — Nr. 13. Johann S. Svendsen. Von R. Henriques. — Mosewius, der Stifter der Breslauer Singakademie. Von O. Mokrauer-Mainé. (Schluß Nr. 17). — Draeseke's »Herrat«. Von O. Schmid. — Nr. 14. F. Brunold. — Nr. 15. Eugen und Anna Hildach. Von R. Setzepfandt. (Schluß Nr. 16). — Ausführl. Bericht über die Reorganisation des S.-B. »Hohenbaden«. Von K. Goepfart. (Schluß Nr. 16). — Nr. 16. Ein Brief Liszt's an Herbeck. —

Nr. 17. Julius Hey und seine Stimm- und Stilbildungsschule. Von F. Volbach. — Nr. 18. Hermann Wehe. — Nr. 19. Carl Munzinger. Von C. Hess. — Carl Stör. Von K. Goepfart. — Nr. 20. G. Ad. Brandt. — Nr. 21. F. Gustav Jansen. — Herr Lehrer O. Fichtner in Leipzig und die »Neue Gesangschule von L. W. Mason, K. L. Zeidler und K. Unglaub«. — Nr. 22. Carl Fittig. — Nr. 23. Vincenz Lachner. Von K. A. Krauss. — Nr. 24. Wilhelm Handwerg. —

Gazetta Musicale di Milano. *Ricordi. XLVI. Nr. 50. Una pagina della vita di Wagner. Dr. G. Neufflard. — XLVII. Nr. 1. Rossini — 1792-1892. Di Soffredini. (Cont. Nr. 3). — Nr. 2. Salvator Rosa e la sua satira sopra la musica. Di A. Bonaventura. — Giovanni Paloschi. — Nr. 4. La Wally, di A. Catalani. Di G. Ricordi. — Nr. 7. Al di là delle nuvole Rossini e Ponchielli. Di A. Ghislanzoni. — Nr. 8. A proposito delle confessioni artistiche di Ant. Rubinstein. Di L. Mastrigli. — Nr. 10. Gioach. Rossini ed una Poesia inedita di Giov. Raiberti. — Nr. 12. Studi e recerche. Di P. Molmenti. — Edgardo Del Valle De Paz. — Giuseppe Frugatta. — Pietro Floridia. — Nr. 13. La Coghetta. Di P. Molmenti. — Nr. 15. L'espressione della voce. Di L. A. Villanis. — Giacomo David 1750—1830. — Nr. 16. Cimbelino di van Westerhout. Di T. O. Cesardi. (Cont. Nr. 19). — Nr. 17. Giuseppe Silvestri. — Nr. 20. Un predecessore di Al. Scarlatti e lo stile madrigalesco. Di N. d'Arienzo. (Cont. Nr. 22). — Nr. 21. Gli istrumenti di Stradivari alle Corte Medicea. Di F. Sacchi. (Cont. Nr. 23). — Nr. 23. Esposizione internazionale di Musica e di Teatro a Vienna 1892. Di G. Ricordi. (Cont. Nr. 24-27.) — Nr. 24. Firenze a Vienna. Di G. Gabardi. (Cont. Nr. 25). — Nr. 29 Trianon. Di P. Molmenti. — Nr. 30. La musica all' Esposizione Italo-Americana. — Commemorazione di W. A. Mozart nel primo centenario della sua morte. Di R. Gandolfi. (Cont. Nr. 31). — Nr. 31. Luigi Boccherini. — Nr. 37. Hans de Bülow e G. Verdi: due lettere. — Gli strumenti del Pupeschi. Di G. Gabardi. — Nr. 33. Giov. Pierluigi da Palestrina. — Esposizione internaz. di musica e teatro Vienna 1892. — Nr. 34. Il Concetto dell' Unità nella Composizione. Di L. A. Villanis. — Avventura postume di Paganini raccontate da F. Lacroix. Di V. Faccanoni. (Cont. Nr. 35, 36). — Nr. 36. Del vero. Di E. de' Guerinoni. — A proposito del Palestrina. Di V. Fedeli. — Nr. 37. Sulla sonorità delle orchestre. Di L. A. Villanis. — Del canto corale nelle scuole. Di G. Menighetti. — Nr. 38. Sol magistero fisio-psicologico dell' armonia. Di C. Vigna. (Cont. Nr. 39, 40). — Nr. 39. Congresso letterario ed artistico internaz. promosso dell' Assoc. Letteraria ed Artist. intern. di Parigi, in Milno. Di Soffredini. (Cont. Nr. 40). — Nr. 40. Per Gaet. Donizetti. — Francesco Sangalli. Di Soffredini. — Della musica nei paesi del Nord. — Nr. 41. Cristoforo Colombo di Alb. Franchetti. Di Soffredini. — Versi per musica. Di L. Alb. Villanis. — Nr. 42. Maria Rex. — Nr. 43. Per lo studio della Storia musicale. Di T. Montovani. — Federico Chopin. Di Ardensio. (Cont. Nr. 44). — Nr. 44. Estetica del libretto musicale. Di L. A. Villanis. (Cont. Nr. 46, 47). — Gustavo Tyson-Wolff. Di Lillian. — Nr. 48. Eugenia Castellano. Di Alberto. — Nr. 49. La Serva Padrona di Pergolesi. Di Soffredini. —*

Gregoriusblatt. Herausg. H. Böckeler in Aachen. Düsseldorf, Schwann. XVII. Nr. 2. Das älteste liturg. Denkmal und seine Wichtigkeit in der Geschichte des kirchl. Gesanges. (Schluß Nr. 3). — Welche Hindernisse stellen sich der Reform kirchl. Musik besonders entgegen? (Forts. Nr. 4). — Nr. 3. Joseph Mohr. — Geschichte der Kirchenmusik. (Forts. Nr. 4, 5, 9). — Nr. 4. Zwei alte Lieder. — Wie kommen wir zur Einheit im Volksgesange? — Nr. 6.

Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. (Forts. Nr. 7, 8). — Nr. 7. Eine alte Klavierschule. — Nr. 8. Solophon (Streichinstrument mit Klaviatur). — Nr. 9. Pneumatische Windladen. — Nr. 10. B oder H. Von J. Moonen. —

Le Guide Musical. *P. Schott & Cie, Paris. XXXVII. Nr. 49. Jacob-Meyer Beer. Par M. Kufferath. — Edvard Grieg et la musique scandinave. Par E. Closson. (Cont. Nr. 50). — Mozart wágnerien. Par Ch. Tardieu. — Nr. 51. La Musique et l'Architecture. Par M. Brenet. (Cont. Nr. 52). — XXXVIII. Nr. 1. Samson et Dalila de Cam. Saint-Saëns. Par E. Destranges. (Cont. Nr. 2). — Nr. 37. Henri Heine. Par N. Liez. (Cont. Nr. 38). — L'Education en Musique. Par V. Galand et L. Declercq. — Victor Wilder. — Nr. 38. Salzburg et Bayreuth. Par G. Pfeiffer. — Nr. 39. Paul Lacombe Par H. Imbert. (Cont. Nr. 40, 41). — Rich. Wagner, Beethoven et Bach. Par J. G. Freson. — Nr. 42. Méhul. Par M. J. Massenet. — Nr. 43. Les »Leitmotive« de l'»Anneau du Nibelung«. Par J. G. Freson. — Nr. 44. L'Art de Johannes Brahms. Par J. Will. — Nr. 46. Les Trois Opéras de Cora (1782—1791). Par M. Brenet. — Nr. 47. Litterature Wagnérienne. Par M. Brenet. — Nr. 48. Samson et Dalila, de C. Saint-Saëns. Par H. Imbert. — Nr. 49. Charpentier. Par M. Brenet. (Contin.) — Máitres flamands et Wallons du XIV au XVIIe siècle. Par M. K. —*

Hamburgische Musikzeitung. Red. A. E. Böhme. V. Nr. 15. Das deutsche Volkslied in seiner kulturhistor. Entwickelung und kunstgeschichtl. Bedeutung. Von C. Haas. (Forts. Ns. 17—20). — Nr. 16. Theodor Kirchner. — Nr. 21. Peter Joseph von Lindpaintner. Von F. A. v. Winterfeld. — Nr. 22. Classisches und Romantisches aus der Tonwelt. — Nr. 24. Rubinstein's Gallerie. Von A. Moszkowski. — Nr. 26. Giachimo Rossini. Von F. A. v. Winterfeld. — Nr. 27. Musiker-Typen. — Nr. 33. Wagner in Caricaturen.

Harmonie. Louis Oertel. Hannover. Nr. 53. Versuch e. neuen Accordschrift. Von L. Wuthmann. — Nr. 54. Anwendung der neuen Accordschrift. Von L. Wuthmann. — Friedrich Moritz Gast. — Nr. 55. Zur Frage über die Ausprache des »g«. Von L. Lohse. — Das Äußere des großen Mozart. Von H. Hkl. — Nr. 56. Wagner — antideutsch! Italien — anti Wagner? — Nr. 58. Internat. Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien. — Moderne und klass. Musik. Von A. S. — Nr. 60. Ein Wort über die Systematik des Fingersatzes im Klavierspiel. Von L. Wuthmann. — Nr. 61. Zur Systematik des Fingersatzes. Von J. Pembaur und L. Wuthmann. — Nr. 62. Der Charakter der Donna Elvira. Von P. v. Lind. (Schluß Nr. 63).

Le Menestrel. *Paris, H. Heugel. LVII. Nr. 50. La musique et ses représentants. Par Ant. Rubinstein. (Cont. Nr. 51—LVIII, Nr. 10). — Musique de table: En Orient. Par Edm. Neukomm et Paul d'Estrée. (Cont. Nr. 51). — Nr. 52. Musique de table. Le tour du monde. (Cont. LVIII, Nr. 1, 2). — LVIII. Nr. 3. Musique de table: En France, au moyen âge. (Cont. Nr. 4). — Nr. 5. Oratorio de Noël, de J. S. Bach. Par J. Tiersot. — Nr. 6. Musique de table: La Renaissance. — Nr. 7. Musique de table: Le Grand Cièclé. (Cont. Nr. 12). — Nr. 11. Rouget de Lisle, poète et musicien. Par J. Tiersot. (Cont. Nr. 12—28). — Nr. 14. Musique de table: La Chanson. (Cont. Nr. 15, 16). — Nr. 17. La Semaine sainte à l'église Saint-Gervais. Par J. Tiersot. — Nr. 18. Musique de table. Musique financière. — Edouard Lalo. Par A. Pougin. — Nr. 19. Ernest Guiraud. Par A. Pougin. — La Musique et le Théâtre au Salons des Champs-Elysées. Par C. Le Senne. (Cont. Nr. 20, 22—25). — Nr. 20. Ferdinand Pöise. Par A. Pougin. —*

Nr. 21. J. Duprato. Par A. Pougin. — Nr. 24. Les Troyens, de Berlioz. Par J. Tiersot. — Nr. 26. Musique de table: Les deux premiers Caveaux. (Cont. Nr. 27). — Nr. 29. Histoire de la seconde salle Favart, 3e partie. Par Soubies et Ch. Malherbe. (Cont. Nr. 30—50). — Musique de table: Pendant la Révolution. — Nr. 30. Musique de table: Le Caveau moderne. (Cont. Nr. 32—34). — Nr. 34. Les théâtres il y a cent ans, août 1792. Par A. Pougin. — Nr. 35. En Allemagne. Par J. Tiersot. (Cont. Nr. 36, 37). — Musique de table: Gognettes Guingnettes. (Cont. Nr. 36, 37). — Nr. 37. Victor Wilder. Par A. Pougin. — Nr. 38. Musique de table: Lyre et fourchette. (Cont. Nr. 39). — Nr. 40. Musique de table: Dîners de musiciens (Cont. Nr. 42, 43). — Nr. 41. Inauguration de la statue de Méhul. — Nr. 44. Musique de table: En petit comité. (Cont. Nr. 46). — Nr. 45. Werther et la Musique. Par A. Pougin. — Nr. 47. La première parodie de la Marseillaise. Par P. d'Estrée. — Musique de table: La Cuisinière bourgeoise en musique. — Nr. 50. Les deux mariages de Rossini. Par A. Pougin. (Contin.)

Monatshefte für Musikgeschichte. Robert Eitner, Templin (U.-M.). XXIII. Nr. 11. Benedetto Marcello. Von R. Eitner. (Schluß Nr. 12). — XXIV. Nr. 1. Die antiken Musiker in der Gesellschaft. Von H. Eichborn. (Schluß Nr. 2). — Nr. 3. Einige musikgesch. Notizen aus dem ehemal. Churfürstentum Trier. Von P. Bohn. — Die deutsche komische Oper. Von R. Eitner. (Schluß Nr. 4, 5). — Nr. 4, 5. Beil.: Katalog der Musik-Sammlung auf der Univ.-Bibl. in Basel. Von J. Richter. — Nr. 6, 7. Studien zur Geschichte der Militärmusik. Von H. Eichborn. — Nr. 8. Andreas Schwilge. Von W. Nagel. — Karl Severin Meister. Von K. Walter. — Nr. 9. Zur Schürmannschen Oper »Ludovicus Pius.« Von H. Sommer. — Aus von Racknitz'ens Kunstberichten (1801). Von Th. Distel. — Zur Bibliographie seltener Musikwerke. Von F. W. E. Roth. (Forts. Nr. 10). — Nr. 10. Jachet da Mantua. — Aus Briefen (der kgl. Bibl. zu Berlin). — Raimondo Mei. Von Bohn. — Nr. 11. Totenliste des Jahres 1891, die Musik betreffend. (Schluß Nr. 12). — Nr. 12. Andreas Raselius. Von S. Auer. (Schluß). —

The Musical Times. *London. Novello, Ewer & Co. Nr. 585. The Great Composers-Wagner. By J. Bennett. (Cont. Nr. 586). — William Alexandir Barrett. — Nr. 586. Classics and Composers. — Mascagni's Opera »L'amico Fritz«. — Nr. 587. The fall of Bononcini, — Nr. 588. Schumann's Symphony in Dminor. — The Art of Conducting. By J. Barnby. — Nr. 589. The Rossini Centenary. — Some Opinions of Anton Rubinstein. — Nr. 592. The Musical and Dramatic Exhibition of Vienna. — Beethoven's Sketch Books. By J. S. Shedlock. (Cont. Nr. 593—598). — Nr. 594. Reminiscences of Mendelssohn. By F. G. Edwards. — Nr. 596. Tschaikowsky's Opera »Eugen Onegin«. — Giovanni and Benvenuto Cellini. — Early Arabic Music. — Nr. 597. Robert Franz. — Nr. 598. Pietro Mascagni's »J Rantzau.« —*

Musica sacra. Regensburg, Pustet. XXIV. Nr. 10/11. Über den Vortrag von Gesangswerken im Palestrinastil (Forts. XXV. Nr. 2, 3, 6). — Barsuet John Sutton und die Choralschule zu Kiederich im Rheingau. Von J. Ph. Dickerscheid. — XXV. Nr. 7. Über Choralbegleitung. Von F. X. Haberl. — Musiknoten als Geheimschrift im 16. Jh. — Gesangbücher mit Orgelbegleitungen, Kompositionen mit deutschen Texten. (Forts. Nr. 8—10). — Nr. 8/9. Über die musik. Bildung in den Klerikalseminarien. — Nr. 11. Die Statuten d. allg. Cäcilienvereins.

Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, E. W. Fritzsch. XXII. Nr. 51. Die Ein-

führung der musik. Normalstimmung. Von F. v. Paula Ott. — Lillian Sanderson. — XXIII. Nr. 1. Das Lied von den sieben Worten des Erlösers am Kreuze. Von P. Druffel. (Forts. Nr. 2—5). — Rafael Maszkowski. (Schluß Nr. 2). — Nr. 4. Anton Rubinstein als Schriftsteller. Von R. Pohl. (Forts. Nr. 5, 6). — Nr. 6. Schulgesangunterricht. Von F. A. Sorge. (Schluß Nr. 7). — Nr. 9. Die Sage von »Tristan und Isolde« bei R. Wagner. Von A. Seidl (Forts. Nr. 10—26). — Nr. 14. Bemerkungen zur Pädagogik der Schlüssel-Lehre in d. Musik. Von M. Arend. — Robert Freund (Forts. Nr. 15, 16). — Nr. 19. Zur Vereinfachung der Tonschlüssel-Lehre. Von E. Grüel. — Nr. 20. Zur Vereinfachung d. Tonschlüssel-Lehre. Von J. Merkel. — Nr. 24. Schumanniana. Von E. Reuss. — Nr. 27. Ein Wörtchen über Wiederbelebung und Vortrag alter Vocalmusik. Von H. Riemann. (Schluß Nr. 28). — Das Prill-Quartett. (Schluß Nr. 28). — Nr. 29/30. Die Stellung d. Musik in d. griech. Tragödie. Von C. K—r. — Nr. 31. Schulgesangunterricht. (Schluß Nr. 32). — Nr. 37. Brangäne. Eine neue Probe des andeutenden Verfahrens. Von M. Wirth. (Forts. Nr. 38. 39). — Nr. 40. Fünfzig Thesen und Aphorismen zur Verständigung über Dr. Hugo Riemann's Phrasirungsreform. Von C. Fuchs. (Forts. Nr. 41—48). — Elisabeth Leisinger. — Nr. 42. Arno Hilf. — Nr. 59. Franz Rummel (mit Portrait).

Neue Berliner Musikzeitung. Red. Dr. Rich. Stern. Berlin, Stern & Ollendorff. XLV. Nr. 51. Mozart, der Schelm. Von W. Tappert. (Schluß Nr. 52). — XLVI. Nr. 1/2. Anton Rubinstein als Schriftsteller. Von W. Tappert. (Schluss Nr. 3). — Nr. 3. Beethoven und Rossini. Von A. Ch. Kalischer. (Forts. Nr. 4—7). — Ein berufener Wagnerapostel aus Welschland. Von J. v. Santen-Kolff. (Schluß Nr. 4). — Wilhelm Tschirch. — Heinrich Dorn. — Nr. 5. Moriz Rosenthal. (Schluß Nr. 6). — Nr. 7. Warum gelangte d. Tonkunst bei d. Griechen im klass. Zeitalter nicht zu höherer Blüthe? Von L. Landshoff. — Nr. 8. Alice Barbi. — Boabdil, Oper von Moszkowski. Von W. Tappert. (Forts. Nr. 9—12). — Ein litter. Parsifal-Denkmal. Von J. v. Santen-Kolff. (Forts. Nr. 9, 10). — Nr. 10. Anna und Eugen Hildach. (Schluß Nr. 11). — Nr. 12. Zur Charakteristik Rossini's. Von J. Sittard. — Nr. 13. Alexis Hollaender. (Schluß Nr. 16). — Freund Fritz von Mascagni. Von W. Tappert. (Schluß Nr. 14). — Nr. 14/15. Hans von Bülow. Von E. Zabel. — Die Dissonanz in der Musik. Von A. Reissmann. (Forts. Nr. 16, 17). — Beethoven's Frauenkreis. Von A. Ch. Kalischer. (Forts. Nr. 16—46). — Nr. 16. Louis Blumenberg. — Der Traum von Alfred Bruneau. Von J. Sittard. — Nr. 17. Anna Schultzen, geb. von Asten (Schluß Nr. 19). — Eduard Candella, ein rumän. Komponist. — Nr. 18. Wilhelm Biese. — Internationales. Von W. Langhans. (Schluß Nr. 19). — Nr. 22. Emilie Herzog. — Wie »Tristan und Isolde« entstand. Von J. v. Santen-Kolff. (Schluß Nr. 24). — Nr. 23. Ignaz Jan Paderewski. — Spruchweisheit aus alten Lautenbüchern. Von W. Tappert. — Ein Brief Hans von Bülow's. Von E. Zabel. — Die Marseillaise. Von W. Tappert. — Der Cid von P. Cornelius. Von E. O. Nodnagel. — Konzerte und Konzertunternehmer. Von E. Zabel. — Leopold Carl Wolf. — Nr. 24/25. Heinrich Barth. — Wilhelm Langhans. — Nr. 26. Rafael Maszkowski. (Schluß Nr. 27). — Eine zweite Zola-Oper. Von J. v. Santen-Kolff. (Schluß Nr. 27). — Nr. 27. Franz Wüllner. — Nr. 29. Graf Bolko von Hochberg. — Alexander von Humboldt über den Beethoven'schen Nachlass. Von A. Ch. Kalischer. (Schluß Nr. 30). — Nr. 30. Hans von Bülow über Mendelssohn's Rondo capriccioso Op. 14. — Nr. 31/32. Richard Wagner. Von J. Sittard. — Tristan und Paris. Von J. v. Santen-Kolff. (Forts. Nr. 33—36). — Nr. 33/34. Oscar Eichberg. — J. J. Eberlin. Von C. Dohany. — Nr. 36. Die »Neue Deutsche Oper«. Von W. Tappert. — Nr. 37. Alois Schmitt und das

Hoftheater zu Schwerin. Von A. Stör. (Forts. Nr. 38—43). — Die Erstaufführung des »Rienzi« vor 50 Jahren. Von A. Kohut. (Schluß Nr. 38). — Nr. 38. Wilhelm Jahn. — Nr. 39. Über die Kunst d. Dirigirens. Von W. Freudenberg. (Schluß Nr. 40). — Benjamin Bilse. Von W. Tappert. — Allgemeines über die Ironie in d. Musik. Von J. v. Santen-Kolff. (Forts. Nr. 40). — Nr. 40. Zum 70. Geburtstage Prof. Heinrich Ehrlich's. — Nr. 41. »Wem die Krone?« Oper von A. Ritter. Von W. Tappert. — Nr. 42. Elisabeth Leisinger. — Heinrich Pudor als Musik-Reformator und Kunstrichter. Von A. Kleffel. (Schluß Nr. 43). — Nr. 44. Robert Franz. Von J. Sittard. — Nr. 45. Heinrich de Ahna. — Nr. 46. Zum Bilde von Rob. Franz. Von R. Löwenfeld. — Nr. 47. Lola Beeth — Genesius, Oper v. Fel. Weingartner. Von A. Kleffel. — Nr. 49. Ed. Grieg. Von W. Hansen. — Der Wettbewerb um das Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal in Berlin.

Neue Musikzeitung. Red. Dr. A. Svoboda. Stuttgart, Grüninger. XIII. Nr. 1. Louis und Susanne Rée. — Johann Sebastian Bach als Erzieher. Von B. Vogel. (Forts. Nr. 2—4). — Feldmarschall Graf Moltke's Beziehungen zur Musik. Von G. Zernin. (Schluß Nr. 2). — Nr. 2. Willy Birrenkoven. — Nr. 3. Gisela und Joseph Staudigl. Von O. Linke. — Töne der Wasserfälle. Von E. Heim. — Eduard Tauwitz. — Goethe, Mozart und Beethoven. Von A. v. Winterfeld. — Nr. 4. Angelina Luger. Von A. Glück. — Gustav Weber. Von A. Niggli. — Nr. 5. Ernest van Dyck. — Wie sollen wir Chopin spielen? Von B. Wiedemann. (Schluß Nr. 6). — Nr. 6. Luise Reuss-Belce. Von F. Schweikert. — Nr. 7. Frida Scotta. — Die Kantilene im Violinspiel. Von A. Eccarius-Sieber. — Zum 200jähr. Geburtstage Tartini's. — Nr. 8. Carl Venth. — Herzog Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha als Komponist. Von A. v. Winterfeld. — Nr. 9. Alexander Winterberger. Von B. Vogel. — Brahm's Zigeunerlieder. Von O. Linke. — Internat. Ausstellung für Musik- u. Theaterwesen. (Forts. Nr. 11—19). — Nr. 10. Marie Wittich. Von Dr. Poppe. — Klavieretuden zum Selbstunterricht. Von A. Eccarius-Sieber. — Wilhelm Tschirch. Von H. Budy. — Ein Komponist aus d. Hohenzollernhause. Von G. Bock. — Ein Trinklied vom Jahre 1694. — Nr. 11. Viktor Gluth. — Erinnerungen an Ernst Pasqué. Von G. Zernin. (Schluß Nr. 12). — Singende Flammen. Von L. Karpelles. — Nr. 12. Pietro Mascagni. — Robert Hamerling u. die Tonkunst. Von O. Linke. — Nr. 13. Marie Joachim. — Violinstudien zum Selbstunterricht. Von A. Eccarius-Sieber. — Der »Cid« von P. Cornelius. — Nr. 14. Über das Finale der Neunten. Von O. Linke. — Nr. 15. Henri Rügger. — Zur Ausdrucksfähigkeit der Musik. Von B. Wiedemann. — Beethoven's Hände. Von O. Linke. — Schumann's »Kinderscenen« und das »Jugendalbum«. — Léonie Grössler-Heim. — Fürst Bismarck als Freund d. Musik. Von G. Bock. — Wie man im Böhmerwalde singt. Von J. Peter. (Schluß Nr. 17). — Josef Haydn u. Luigia Polzelli. Von F. Schweikert. (Schluß Nr. 17). — Nr. 17. Die Beziehungen Mozart's zur Freimaurerei. Von H. B. (Schluß Nr. 18). — Nr. 18. Hans Sommer. Von O. Linke. — Die Stenographie in d. Musik. Von F. Treplin. — Nr. 19. Heinrich Ehrlich. — Der Humor in d. Musik. (Forts. Nr. 20—23). — Nr. 20. Emil und Marie Paur. Von B. Vogel. — Lenau u. die Tonkunst. Von A. Kessler. (Forts. Nr. 21). — Nr. 21. Reinhold Becker. Von B. Vogel. — Emilia von Dornberg, geb. Heržić. Von G. Zernin. — Nr. 22. Frau Emilie Herzog. Von O. Linke. — Volksmusik bei den Indianerstämmen der Altos. Von C. Sapper. (Schluß Nr. 23). — Nr. 23. Friedrich Hegar. Von A. Niggli.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. Paul Simon, Leipzig. LIX. Nr. 1. Deutsche Tonkunst in Australien. Von J. Schucht. — Zur Geschichte der Orgelbau-

kunst und des Orgelspiels. Von A. W. Gottschalg. (Schluß Nr. 2). — Nr. 2. Die Klavier-Violin-Sonate und die Klavierspieler. Von C. Witting. — Nr. 3. Peter Cornelius' Dichtung und Musik »Gunlöd«. Von M. Hasse. (Forts. Nr. 4, 5, 6). — Friedr. Wilh. Tschirch. Von R. Músiol. — Nr. 5. Wilh. Schmeiszer. — Nr. 7. Wagneraufführungen im Auslande. Von M. Plüddemann. — Nr. 8. Ingeborg von Bronsart's »Hiarne« im königl. Hoftheater zu Hannover. Von G. Crusen. — Nr. 9. Zur Centennarfeier Rossini's. Von H. Kling. (Schluß Nr. 10). — Nr. 11. Nur wenige Takte Mozart's. Von P. v. Lind. (Schluß Nr. 12). — Nr. 13. Die Instrumentation d. modernen Oper. Der Ring des Nibelungen. Siegfried. Von J. Schucht. — Camilla, Oper v. K. Goepfart. Von H. Kling. — Nr. 14. Verschollenes von P. Cornelius. Von E. Steidle. — Nr. 17. Amerik. Komponisten in Leipzig. Von P. Simon. — Nr. 18. Casilda, Oper von E. H. z. S. C. G. Von P. Simon. — Nr. 19. Über die Ausbildung d. musik. Gefühls u. die Wichtigkeit dieser Ausbildung f. d. Klavierunterricht. — Bemerkungen zur Schlüssellehre in d. Musik. Von M. Arend. — Nr. 20. Die Wiener internat. Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. (Schluß Nr. 21). — Nr. 22. Die Enthüllung d. Mendelssohn-Denkmals in Leipzig. — Die Tonkunst und die Gesellschaft. Von A. Reissmann. — Nr. 23. Allgemein gehaltener Hinweis auf die histor. Entwicklung der Orgel-Litteratur. Von E. Krause. (Schluß Nr. 24). — Nr. 25. Die Abgangsprüfungen an deutschen Musikschulen. (Schluß Nr. 26). — Nr. 26. Ein Jubilar (Rich. Pohl). Von P. Simon. — Nr. 27. Rhythmische Studien zur Musik des 15. und 16. Jahrh. Von M. Prunlechner. (Forts. Nr. 28—32). — Nr. 29. Louise Ress, deren Leben u. Wirken. Von H. Hemmeter. (Schluß Nr. 30). — Nr. 32. Bernhard Sulze. — Nr. 36/37. Wien, die Geburtsstätte d. klass. Tonkunst. Von P. Simon. — Nr. 40. Louis Jungmann. — Nr. 42. Der Floh in der Poesie und Musik. Von R. Músiol. — Bücher-Piraten und Verlagsrechts-Gesetze. Von T. Hert Barry. — Nr. 44. Franz Liszt u. der Humanismus. Von J. Schucht. — Nr. 46. Noch einige Bemerkungen über die räuml. Darstellung der Tonverhältnisse. Von A. Michalitschke. (Schluß Nr. 47).

Schweizerische Musikzeitung. Gebr. Hug, Zürich. XXXI. Nr. 23. Mozart. Von W. Nagel. — Nr. 24. Über musik. Kritik. — XXXII. Nr. 1. Gustav Arnold. Von A. Niggli. (Forts. Nr. 2—5). — Nr. 3. Franz Ludwig Hugo v. Senger. (Schluß Nr. 4). — Nr. 6. Ein neu entdeckter Schweizerbrief Felix Mendelssohn-Bartholdy's an Goethe. Von A. Niggli. (Schluß Nr. 7). — Nr. 8. Johannes Brahms als Nachfolger Beethoven's. Von W. Nagel. (Forts. Nr. 9—15). — Nr. 15. Zur Schlüssel-Lehre. Von M. Arend. — Nr. 18. Charles Bovy-Lysberg. Von H. Kling. — Musik und Staat. Von B. Widmann. — Nr. 20. Franz Grast. Von H. Kling.

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, Bartholf Senff. XLIX. Nr. 73. Die Gärtnerin aus Liebe. Von W. A. Mozart. Bearb. v. R. Kleinmichel. — L. Nr. 1. Rückblick auf das Musikjahr 1891. (Forts. Nr. 2—17). — Nr. 13. Zwei Könige. Oper von André Messager. Von E. Bernsdorf. — Nr. 19. Zum hundertjähr. Geburtstag Rossini's. — Nr. 20. Ein Harfenkonzert in Paris. — Nr. 21. Anton Rubinstein im Kaukasus. — Nr. 26. Ernst Pasqué. — Nr. 32. Auch ein Jubiläum (P. L. Hertel). Von M. Steuer. — Nr. 35. Casilda. Oper von E. H. z. S.-C.-G. Von Bernsdorf. — Nr. 36. Die Internat. Theater- u. Musikausstellung in Wien. (Forts. Nr. 37, 38). — Nr. 37. Edouard Lalo. — Nr. 42. Heinrich Kahl. Von M. Steuer. — Nr. 46. Gringoire. Oper von J. Brüll. Von E. Bernsdorf. — Nr. 50. Der Gouverneur von Tours. Oper von C. Reinecke. Von E. Bernsdorf. — Nr. 55. Moritz Hauptmann. — Nr. 56. Freund Fritz. Oper von P.

Mascagni. Bastien und Bastienne. Singspiel von W. A. Mozart. Von E. Bernsdorf. — Nr. 59. Robert Franz. — Nr. 61. Heinrich de Ahna. Von M. Steuer. — Nr. 67. Bastien und Bastienne. Oper von W. A. Mozart, bearb. von R. Kleinmichel. — Nr. 68. Die Gärtnerin. Oper von W. A. Mozart. Von E. Bernsdorf. — Nr. 69. Die Kinder der Haide, Oper von Rubinstein. Von H. Bulthaupt.

Urania. Herausg. A. W. Gottschalg in Weimar. Erfurt, Otto Conrad. XLIX. Nr. 9. Rede u. Gegenrede in Orgelbausachen. (Die pneumat. Windladen für Orgeln nach H. Schmahl's System.) — Nr. 11. Herm. Riedel. Von E. Lorber. — Georg Zahn. Von F. W. Trautner. — Rudolf Ibach.

Zeitschrift für Instrumentenbau. Red. Paul de Wit. Leipzig. XII. Nr. 8. Casson's Orgel-Reform. Von M. Allihn. (Schluß Nr. 9). — Offiz. Bericht über die Musikinstrumenten-Industrie auf der Welt-Ausstellung zu Paris 1889. Von J. Thibouville-Lamp. (Forts. Nr. 9, 11). — Nr. 10. Einrichtung von Klaviatur-Instrumenten zur Erzielung einer angenähert reinen Stimmung. — Nr. 11. Der deutsche Intrumentenmacher und seine Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte des Pianofortebaues. — Nr. 12. Das Prologement. Von M. Allihn. — Nr. 13. Jean-Bapt. Vuillaume. — Die internat. Ausstellung für Musik- und Theaterwesen zu Wien. (Forts. Nr. 16). — Nr. 14. Hof-Pianofabrikant Carl Scheel. — Nr. 17. Prakt. Winke für Klavierbauer. Von W. Neuhaus. — Zur Röhrentraktur. Von A. Feith. — Nr. 18. Zur Orgelbaufrage. Von C. G. Weigle. — Nr. 19. Massiv-Eisenstimmstock für Flügel mit J. Daugl's Patent-Stimmschraube. Von R. W. Kurka. — Nr. 20. Die Construction der Violin-Resonanzdecke nach dem Muster von Jos. Guarnerius del Jesu aus d. J. 1722. Von H. Baumann. — Nr. 21. Über die Intonation der Pianohammerköpfe. Von Kuhn-Kelly. (Forts. Nr. 22, 24). — Nr. 22. Die italien. Lira di Braccio als Mutter der Violine. (Schluß Nr. 23). — Nr. 23. Internat. Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892. Von R. W. Kurka. (Forts. Nr. 24—36, XIII, Nr. 1—8). — Entwurf einer Monumental-Orgel für die Peterskirche in Rom. — Zur Etymologie der deutschen Benennungen einiger Musikinstrumente. Von W. Altenburg. — Nr. 24. Die musik. Instrumente der Inder. Von F. Chrysander. — Nr. 25. Friedrich Kaiser's Legato-System für Pianos. Von H. Maurer. — Zur Orgelbaufrage. Von A. Feith. — Nr. 26. Die Entstehung der Flöte und ihre Entwicklung bis auf die Jetztzeit. — Über den regelrechten Bau der Violine. Von H. Baumann (Forts. Nr. 27, 28). — Nr. 30. Das »Vaulting-System« für Klavier-Resonanzböden. — Zur Orgelbaufrage. Von C. G. Weigle. (Forts. Nr. 32, 33). — Nr. 31. F. Besson's Kontrabass-Klarinette im Vergleiche zu dem Batyphon und der Streitwolf'schen Bass-Klarinette. Von W. Altenburg. — Bemerkungen über eine neue Trompete von X. Mor. Schuster. Von H. Eichborn. (Schluß Nr. 32). — Nr. 34. Demonstrations-Orgel für temperirte und reine Stimmung. Von J. Steiner. — Nr. 35. Die deutsche Geigenmacherschule. — Zur rein pneumat. Windlade. Von A. Feith. (Schluß XIII, Nr. 1). — Nr. 36. Carl Mand. — XIII. Nr. 2. Eine werthvolle Verbesserung am Geigenbogen. — Verstellbarer Pedaltritt für Pianos. — Nr. 6. Einige Worte über russische Jagdhorn-Musik. Von H. Eichborn. — Nr. 7. Die Ausstattung der Pianos, incl. im Barock- und Rokokostyl. Von F. Bötticher. (Schluß Nr. 8). —

Inhaltsverzeichniss.

Zusammengestellt von **Max Seiffert.**

A. Abhandlungen, Kritiken, Referate, Notizen.

B. Namen- und Sachregister.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag Weinberge, Celakovskygasse 15.